Die
Kunst des äußern Vortrags

von

Dr. Anton.

Berlin, 1823.

In der Maurerschen Buchhandlung,
Poststraße Nr. 29.

75 D

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Vorwort.

Häufiger, als man denken sollte, ist das Vorurtheil, daß weder eine schriftliche, noch auch eine mündliche Anleitung zur Ausübung der Kunst des äußern Vortrags (Deklamation und Mimik) und zur richtigen Beurtheilung der Leistungen vortragender Künstler (deklamatorisch-mimischer Kunstleistungen) nöthig sei, um diese Kunst ausüben und über diese Leistungen richtig urtheilen zu lernen. Denn, sagt man, um in der Ausübung derselben die höchste Vollkommenheit zu erreichen, darf man nur von Natur die Fähigkeit besitzen, alle Arten von Seelenzuständen wirklich in sich zu erregen. Aber die Leistungen derjenigen, welche nur diese

Fähigkeit besäßen, würden den schönen Künsten nicht angehören, denn sie würden die vorgezeichneten Seelenzustände „nur" wahr, aber nicht „auch" schön darstellen, weil sie dieselben nicht zur höchsten Vollkommenheit erheben würden, was doch eine unerläßliche Bedingung aller Leistungen der schönen Künste ist (man sehe die Einleitung.) — Um über die Leistungen vortragender Künstler richtig urtheilen zu können, sagt man, bedarf man darum keiner Kenntniß dieser Künste, weil der Eindruck, den eine Kunstleistung auf uns macht, über den Grad der Vollkommenheit derselben entscheidet. Aber dieser Eindruck hangt nicht bloß von ihrer Vollkommenheit oder Unvollkommenheit ab, sondern auch von der Stimmung, mit welcher man derselben beiwohnt, und von andern Umständen. Ein von mittelmäßigen Künstlern aufgeführtes Schauspiel macht, wenn man es in einer heitern und ruhigen Stimmung sieht, einen angenehmern und stärkern Eindruck, als eine von großen

Künstlern gegebene Darstellung, wenn man dieser zu einer Zeit beiwohnt, wo man bekümmert und zerstreut ist. Einen sehr großen Einfluß auf die größere oder geringere Wirkung hat auch der häufigere oder seltnere Kunstgenuß. Es ist also Kenntniß der Kunst des äußern Vortrags so wohl für diejenigen, welche sie ausüben, als auch für die welche über die Kunstleistungen vortragender Künstler urtheilen wollen, und zwar hinsichtlich der letztern nicht nur, um die Gründe ihrer Urtheile angeben zu können, sondern auch, um ihr Urtheil zu berichtigen, durchaus nothwendig. Viele geben zwar zu, daß eine mündliche Anleitung zu dieser Kunst sehr nützlich sei, sie behaupten aber, daß ein schriftlicher Unterricht, und eine Sammlung von Gedichten nebst Bemerkungen über den Vortrag derselben von gar keinem Nutzen sein könne. Wenn der Sammler jedes ihm zuerst vorkommende Gedicht abdrucken läßt; dann ist freilich sein Unternehmen sehr leicht und unnütz. Wenn er

aber nur solche Gedichte, welche nicht nur anziehend, faßlich und schön sind, sondern auch dem Vortragenden Gelegenheit geben, die verschiedenartigsten Seelenzustände darzustellen, in dieser Sammlung aufnimmt; dann leistet er den Kunstfreunden einen nicht geringen Dienst, und zwar nicht bloß denjenigen, welche nicht im Stande sind, zu beurtheilen, ob ein Gedicht zum Vortrage geeignet ist, oder nicht, sondern auch denjenigen, welche dieß beurtheilen können. Denn sie ersparen dadurch die Kosten, welche ihnen der Ankauf einer Menge von Gedichten verursachen würde, und die Zeit und Mühe, welche sie aufwenden müßten, um aus dieser Menge eine Anzahl zum Vortrage geeigneter zu finden. Schriftliche Bemerkungen über den Vortrag derselben können freilich nie von so großem Nutzen sein, als mündlicher Unterricht; dennoch aber können sie sehr nützlich werden, wenn sie nicht blos angeben, wie, sondern auch, warum ein Gedicht so und nicht anders vorgetragen werden muß. Dieß kann

aber nicht füglich geschehen, wenn man nicht zuvor die Grundsätze der Kunst des äußern Vortrags in gehöriger Ordnung aufgestellt hat. Ich habe dieß daher in mehreren Abschnitten gethan und die Anwendung derselben durch die bei den beigefügten Gedichten befindlichen Bemerkungen gezeigt. Daß ich ältere und zum Theil sehr bekannte Gedichte gewählt habe, darüber kann mir kein Vorwurf gemacht werden, da sie nur dazu dienen sollen, die Anwendung der aufgestellten Grundsätze zu lehren. Zu einer Anleitung zu der erwähnten Kunst gehört 1) die Begriffsbestimmung derselben. 2) Die Angabe der zu Ausübung derselben erforderlichen Anlagen, Kenntniße und Fertigkeiten. Hiervon habe ich in der Einleitung gehandelt. Die Grundsätze dieser Künste selbst, scheinen mir am füglichsten in zwei Hauptabtheilungen getheilt werden zu können. Ich habe daher in der ersten die Grundsätze aufgestellt, welche man befolgen muß, um auf den Verstand gehörig zu wirken, oder mit andern

Worten, um auch durch Töne und Geberden beizutragen, daß das, was man vorträgt, für den Verstand faßlich und überzeugend wird. Im zweiten aber habe ich von den sich auf Malerei und Ausdruck durch Töne und Geberden beziehenden Grundsätzen gehandelt. Ich hoffe hierdurch den Fehler derjenigen vermieden zu haben, welche zwar lehren, daß einige Worte und Sätze vor den übrigen hervorgehoben werden müssen, aber ihre Leser in Ungewißheit lassen, ob dieß, um zu malen und auszudrücken, oder ob es darum geschehen müsse, weil dieselben für den Verstand vorzüglich wichtig sind, ohngeachtet es bei Ausübung der Kunst von größter Wichtigkeit ist, dieß wohl unterscheiden zu können. Da es eben so schwierig, als wichtig ist, daß der Künstler gründlich beurtheilen lerne, wann er malen und wann er ausdrücken solle; so habe ich den ganzen ersten Abschnitt der zweiten Abtheilung den sich hierauf beziehenden Grundsätzen gewidmet. Im zweiten habe ich die vorzüglichsten Mittel angegeben, wodurch gemalt und ausgedrückt wird,

da alle anzugeben, wo nicht unmöglich, doch höchst ermüdend sein würde. Auch wird derjenige, welcher die daselbst angegebenen gründlich kennt, leicht durch eigne Beobachtung und Nachdenken zur Kenntniß der übrigen gelangen können. Eine Angabe von der Art, wie die am häufigsten vorkommenden Seelenzustände durch Töne und Geberden dargestellt werden müssen, scheint mir zwar sehr nützlich zu sein, doch aber nicht durchaus zu einer Anleitung zur Kunst des äußern Vortrags zu gehören, da derjenige, welcher die hier aufgestellten Grundsätze in Anwendung bringt, Seelenzustände, welche er in der Wirklichkeit wahrgenommen hat, zur höchsten Vollkommenheit zu erheben im Stande ist. Ich habe daher unterlassen, eine solche Angabe zu liefern. Denn mein Vorsatz war, ein möglichst kurzes Werkchen zu schreiben, um den Kunstfreunden Gelegenheit zu geben, sich mit einem geringen Aufwand von Zeit und Geld richtige Begriffe über die wichtigsten Grundsätze dieser Kunst zu verschaffen. Da die im Anhange abgedruckten

Gedichte dazu dienen sollen, die Anwendung aller aufgestellten Grundsätze zu zeigen; so habe ich bei jedem hauptsächlich auf einige Rücksicht genommen, so daß die Anwendung aller aufgestellten Grundsätze von Wichtigkeit nach und nach bei den verschiedenen Gedichten gezeigt ist. Außer den sich auf gewiße Grundsätze beziehenden Bemerkungen, habe ich noch einige mir nothwendig scheinende Anmerkungen gemacht, die aber nicht alle Veränderungen der Töne und Geberden angeben, weil sie dann zu weitläufig und ermüdend geworden wären. Nur bei III. habe ich mich bemüht, dieß, so weit es bei einem schriftlichen Unterricht, ohne zu weitläufig zu werden, möglich ist, zu thun.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Einleitung.

Die Kunst des äußern Vortrags besteht aus der Kunst des mündlichen Vortrags (Deklamation) und aus der Geberdenkunst (Mimik), welche wiederum aus der Mienenkunst und aus der Geberdenkunst im engeren Sinne besteht.

Deklamation ist die Kunst, die dem Vorzutragenden angemeßnen Körper- und Seelenzustände durch Redetöne wahr und schön darzustellen. Mimik ist die Kunst, die dem Vorzutragenden angemeßnen Körper- und Seelenzustände durch Geberden wahr und schön darzustellen. Man hat bei der Begriffbestimmung der Kunst des äußern Vortrags oft nur die Seelenzustände erwähnt. Daß aber auch die Darstellung der Körperzustände dazu gehört, davon wird man sich leicht überzeugen, wenn man erwägt, daß sich diese eben so wie die Seelenzustände, durch Töne der

Stimme und durch Geberden ausdrücken, (ganz anders sind z. B. Töne und Geberden bei heftigem körperlichen Schmerz, als bei körperlichem Wohlbehagen) und daß bei Kunstleistungen der Ausdruck von Körperzuständen nicht selten vorkommt. Man erinnere sich z. B. an die von der Gicht in den Füßen geplagten Alten, welche so oft in Lustspielen vorkommen und ihren schmerzhaften Zustand durch Töne und Geberden ausdrücken. Unter Seelenzuständen ist jede sich durch Töne der Stimme oder durch Geberden äußernde Wirksamkeit des Denk-Gefühls, und Begehrungsvermögens zu verstehen, auch der Zustand, den man Ruhe nennt, welcher aber eigentlich nur eine weniger lebhafte Wirksamkeit der Seele ist. Die Körper- und Seelenzustände sind 1) bleibende, oder Eigenthümlichkeiten (Charaktere), 2) lange anhaltende oder Grundstimmungen, 3) wechselnde Vorstellungen, Gefühle und Begierden. Durch Beobachtung der Menschen kann man sich leicht überzeugen, daß sich die Eigenthümlichkeiten derselben, oder das, wodurch sich ein Mensch von dem andern unterscheidet z. B. das Geschlecht, das Alter, die Gemüthsart eben so durch Töne und Geberden ausdrücken, als Grundstimmungen und wechselnde Zustände. So ist z. B. der Ton der Stimme bei einem Menschen von sanfter

Gemüthsart sanfter als bei einem rauhen, harten Mann, dessen Gemüthsart sich gewöhnlich durch eine starke, tiefe und härtere Stimme ankündiget. So unterscheidet sich z. B. das weibliche Geschlecht von dem männlichen durch eine sanftere, zartere und höhere Stimme. So sind z. B. die Geberden und Reden eines feurigen Mannes weit schneller, als dieß bei einem trägen der Fall ist. Die Kunst des äußern Vortrags wird bei uns hauptsächlich nur von den Predigern, Vortragskünstlern im engern Sinne des Worts (die man gewöhnlich Deklamatoren oder Rhapsoden nennt) und Schauspielern ausgeübt. Der Prediger stellt nie eine andere als seine eigene Eigenthümlichkeit dar, weder ausdrückend, noch auch malend (man sehe 2. Abth. 1. Abschn. §. 5.) Der Vortragskünstler drückt zuweilen Eigenthümlichkeiten aus, z. B. wenn er den Landjunker in der Residenz, von Langbein vorträgt; sehr häufig aber stellt er sie malend dar (man sehe 2. Abth. 1. Abschn. §. 5.) Der Schauspieler stellt immer Eigenthümlichkeiten ausdrückend dar. Er kann also nur in den wenigen Stücken, in welchen er Eigenthümlichkeiten, die seinen eigenen völlig gleich sind, darzustellen hat, seine eigene darstellen. Er muß sich daher vor allen Dingen über die Eigenthümlichkeit dessen, den er darstellen soll,

und über das Eigenthümliche der Töne der Stimme und der Geberden, wodurch sie sich in der Wirklichkeit ausdrückt, richtige Ansichten durch die sorgfältigste Beobachtung der Menschen zu verschaffen suchen. Dann muß er sich eine auf die Weise, welche ich bald angeben werde, zur Vollkommenheit erhobene Art der Geberden und der Töne der Stimme bilden und durch Uebung so aneignen, daß ihm Stimme und Geberden natürlich zu sein scheinen und daß er beim Ausdruck der verschiedensten Körper- und Seelenzustände der einmal gewählten Geberden- und Stimmeneigenthümlichkeit treu bleibt. Daß ein Schauspieler ohne diese Kunst nur sehr selten gut spielen kann, leuchtet ein. Denn er kann dann nur solche Eigenthümlichkeiten, welche seiner eigner völlig gleich sind, richtig darstellen. Dennoch aber ist es nichts Seltenes, daß Kunstrichter die Kunstfreunde durch Lobpreisungen aller Art überreden wollen, Schauspieler, welche doch im erhabenen Trauerspiel, wie in der Posse, nur sich darstellen, für große Künstler zu halten; und oft gelingt es ihnen auch. Der größte Theil der Zuschauer hat keine Kunstkenntniß und richtet sich in seinen Urtheilen nicht immer nach seinem Gefühle, was zwar auch nicht selten aus den in der Vorrede angeführten Ursachen irre, aber doch auch

oft richtig leiten würde, sondern leider sehr oft nach dem Urtheile derjenigen, welche den Ton angeben. Wenn nun ein mittelmäßiger Schauspieler diese Tonangeber auf seiner Seite hat; so werden sie nicht müde, ihn für den größten Künstler auszuschreien, ja sogar seine Fehler als die größten Feinheiten in der Kunst, die aber nur der feine Kenner zu fühlen vermöge, zu lobpreisen. Der bescheidenere Theil der Kunstfreunde mißtrauet dann, wenn ihm Kunstkenntniß mangelt, seinem eignen bessern Gefühl, wird auf das Gute, was etwa jener Schauspieler hat, und welches er immer rühmen hört, aufmerksam, gewöhnt sich an seine Fehler und findet sie sogar am Ende schön, so wie man einst die Reifröcke u. s. w. schön fand. Aber es geht solchen Künstlern, die eine Zeitlang einen nicht verdienten, nur erkünstelten Beifall erhalten, wie den geschmacklosen Trachten, welche gewöhnlich nur kurze Zeit getragen und hernach verspottet werden. Bald sprechen dieselben, welche früher sogar ihre Fehler als Vollkommenheiten anpriesen, mit Verachtung von ihren Kunstleistungen. Das oben Gesagte soll nicht allein dazu dienen, die Kunstfreunde aufmerksam zu machen, daß ihr Urtheil oft ganz schief ausfallen würde, wenn sie dasselbe nach dem Urtheile der durch eine Anzahl von Menschen,

die sich die Kennermiene geben, bearbeiteten Kunstfreunde bilden wollten, sondern auch besonders, junge Künstler zu warnen, sich durch einen solchen erkünstelten oder erzwungenen Beifall ja nicht zu dem Wahne, als ob sie es schon in der Kunst zur Vollkommenheit gebracht hätten, verleiten und von dem gründlichen Erlernen der Kunst, wodurch allein der Künstler bleibenden Beifall erlangen kann, abhalten zu lassen. — Es folgt schon aus dem vorhin Gesagten, daß das Eigenthümliche der Töne und Geberden, wodurch eine Eigenthümlichkeit dargestellt wird, durch alle Grundstimmungen und wechselnde Zustände durchschimmern muß. Wenn also z. B. ein sanfter Mann darzustellen ist; so haben die Töne der Stimme beim Ausdruck eines jeden Gefühls etwas Sanftes, aber freilich in bald höherm, bald geringerm Grade. Dennoch aber gibt es Fälle, in welchen das Eigenthümliche ganz verschwindet, nämlich, wenn der Mensch durch eine ganz außerordentliche Gemüthsbewegung so außer sich ist, daß er sich selbst unähnlich wird. In der Kunst kommt dieß nicht selten vor. Der Prediger Seebach in den Jägern von Iffland ist ein sehr sanfter Mann, und das Sanfte muß sich allen seinen Tönen und Geberden beimischen, selbst wenn er unwillig wird und Verweise gibt. Höchst abge-

schmackt aber wäre es, wenn der Schauspieler dies Sanfte auch noch in folgenden Worten, welche er, durch des Amtmanns Verstocktheit im höchsten Grade empört und außer sich selbst gesetzt, mit dem Ausdruck des allerhöchsten Grades von Unwillen spricht, durchschimmern lassen wollte: „Unmensch! Sie häufen auf böse Thaten verdammenden Spott" u. s. w.

So wie die Eigenthümlichkeit durch alle Grundstimmungen und wechselnde Zustände, wenn nicht eine Grundstimmung oder ein wechselnder Zustand von so außerordentlicher Stärke ist, daß die Eigenthümlichkeit auf einige Zeit ganz unterdrückt wird, durchschimmert; eben so schimmert die Grundstimmung durch alle wechselnde Zustände durch, wenn diese nicht einen so hohen Grad von Stärke erreichen, daß sie die Seele ganz erfüllen und die Grundstimmung auf einige Zeit aus derselben verdrängen. Von welcher Wichtigkeit es für die Künstler ist, richtig beurtheilen zu können, ob die Grundstimmnng durchschimmern soll, oder nicht, werden folgende wenige Beispiele hinlänglich beweisen. In Schillers dramatischem Gedichte: die Piccolomini, im ersten Aufzug im 4ten Auftritt, bemächtigt sich beim Anblick des Ministers Questenberg der heftigste Unmuth des Max Piccolomini, und dieser Unmuth wird während des ganzen

Auftritts Grundstimmung desselben. Beim Vortrage mehrerer Stellen aber, z. B. der schönen Schilderung des Friedens, welche im Anhange III. abgedruckt ist, darf diese Grundstimmung durchaus nicht durchschimmern, da die Vorstellung von dem Glücke, welchen der Friede verbreitet, bei Max einen so hohen Grad von Stärke erreicht hat, daß sie seine Seele ganz erfüllt, und die Grundstimmung bis zu Ende dieser Beschreibung ganz unterdrückt. Daß diese Stelle alle Wirkung verliert, wenn der Schauspieler die Grundstimmung durchschimmern läßt, und also diese Stelle in einem unwilligen vorwerfenden Ton spricht, werden diejenigen gefühlt haben, welche dieselbe auf diese Art von einem Schauspieler einer der ersten Bühnen, der eine Zeitlang durch die vorhin angegebenen Mittel für mehr als mittelmäßig galt, haben vortragen hören. Beim Vortrage des bekannten schönen Gedichts von Mathisson: Elegie in den Ruinen eines alten Bergschloßes, ist die Grundstimmung wehmüthig. Höchst abgeschmackt aber wäre es, wenn man beim Vortrage derjenigen Stellen desselben, in welchen der Dichter die Herrlichkeiten und Freuden der Vergangenheit schildert, diese wehmüthige Grundstimmung durchschimmern lassen wollte. Der Grund davon ist, weil sich der Dichter und also auch der

Vortragende die Vergangenheit so lebhaft vorstellt, daß sie ihm als gegenwärtig erscheint, wodurch so lange, als diese Vorstellung einen so hohen Grad von Lebhaftigkeit behält, die wehmüthige Grundstimmung unterdrückt wird. — Der Zweck jeder Predigt ist nicht nur, die Zuhörer zu belehren, sondern auch, ihre Gemüther zur Andacht zu erheben. Dieß kann der Prediger aber nur dadurch bewirken, daß seine Grundstimmung feierlich und andächtig ist, da sich seine Stimmung den Zuhörern mittheilt. Die wechselnden Seelenzustände des Predigers dürfen nie so viel Stärke erhalten, daß dadurch seine Grundstimmung ganz unterdrückt würde. Denn wenn dieß in einigen Stellen der Predigt geschähe; so würden die Zuhörer aus der Stimmung zur Andacht herausgerissen, und also ein Hauptzweck der Predigt verfehlt. Der Prediger hat also immer eine und dieselbe Grundstimmung auszudrücken, während die Grundstimmungen, welche der Schauspieler und Vortragskünstler auszudrücken hat, unendlich mannichfaltig sind. Viele sind der Meinung, daß sich der äußere Vortrag des Predigers im Wesentlichen von dem des Vortragskünstlers und Schauspielers unterscheide. Dieß ist aber ein Irrthum. Der Prediger muß, um gehörig auf den Verstand der Zuhörer zu wirken, oder mit andern Wor-

ten, um seine Predigt auf eine für den Verstand derselben faßliche und überzeugende Art vorzutragen, eben so wie die oben genannten Künstler die für den Verstand wichtigsten Worte und Sätze durch Töne und Geberden hervorheben. Er muß aber auch Gefühle ausdrücken, da er nur dadurch Gefühle bei den Zuhörern erregen kann. (Daß der Prediger nicht nur auf den Verstand der Zuhörer wirken, sondern auch ihr Gefühl für das Gute wecken, stärken und erhalten soll, dieß ist eine Wahrheit, welche zu bestreiten wohl nur solchen Predigern in den Sinn kommen kann, die ihre Unfähigkeit, auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken, mit der Behauptung, daß eine Predigt nur den Verstand überzeugen solle, zu beschönigen suchen.) Kann er seine Zuhörer aber rühren, kann er sie auf eine angenehme Art rühren, (was doch, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, durchaus nothwendig ist), wenn er seine Gefühle nicht wahr und schön ausdrückt? Der äußere Vortrag des Predigers ist also dem der vorhin genannten Künstler im Wesentlichen gleich, und unterscheidet sich nur dadurch, daß dazu die Kenntniß nur eines Theils der Kunst des äußern Vortrags gehört. Denn ersterer hat nicht nur gar keine Eigenthümlichkeiten und nur eine einzige Grundstimmung, sondern auch

weit weniger wechselnde Zustände, als letztere, auszudrücken, da eine Menge derselben z. B. boshafter Spott, Wuth u. s. w. in Predigten gar nicht vorkommen dürfen. Wie die schon oft aufgeworfene Frage, ob dem Prediger gute Schauspieler zum Muster dienen können, zu beantworten sei, ergibt sich aus dem bisher Gesagten. Sie können ihm allerdings zum Muster dienen, er darf aber nie vergessen, daß er nur in den äußerst seltenen Fällen, wenn der Schauspieler nicht nur eine würdige Eigenthümlichkeit, sondern auch eine derjenigen Grundstimmung, welche beim Vortrage einer Predigt immer durchschimmern muß, völlig gleiche Grundstimmung ausdrückt, die wechselnden Zustände ganz auf dieselbe Art, wie der Schauspieler, ausdrücken kann, und daß er in allen andern Fällen von dem Ausdrucke derselben das, was durch die Eigenthümlichkeit durch die Grundstimmung, welche der Schauspieler darzustellen hat, hinzugekommen ist, absondern, und dafür das hinzuthun muß, was die Grundstimmung, mit welcher eine Predigt vorgetragen werden muß, erfordert. Wenn er dieß unterläßt; so wird sein Vortrag abgeschmackt, so wie der Vortrag eines Jeden, welcher nicht die richtige Grundstimmung ausdrückt. — Sehr irren diejenigen, welche behaupten, daß der Künstler

den höchsten Grad der Kunst erreicht habe, wenn er im Stande ist, die Wirklichkeit auf eine täuschende Art nachzuahmen. Kunstwahrheit ist zwar ein durchaus nothwendiges Erforderniß aller Leistungen der schönen Künste, da ohne sie alle Täuschung und also auch alle Rührung wegfällt. Ein nicht minder nothwendiges Erforderniß ist aber auch die Schönheit, da ohne diese eine Kunstleistung nicht angenehm rühren kann, was wir doch von allen Werken und Leistungen der schönen Künste verlangen. Wenn ein Maler oder ein vortragender Künstler den Schmerz mit allem Widerlichen, was er gewöhnlich in der Wirklichkeit hat, darstellt; so wird er, wenn er die Wirklichkeit erreicht, allerdings eine große Wirkung hervorbringen, aber seine Kunstleistung wird nur den unangenehmen Eindruck machen, welchen die Wahrnehmung des Schmerzes in der Wirklichkeit gewöhnlich auf uns macht. Ich kann nicht unterlaßen, diejenigen, welche die Nachahmung der Natur oder Wirklichkeit den Künstlern so sehr anempfehlen, darauf aufmerksam zu machen, daß sie selbst mit einer Bühne, wo man nach solchen Grundsätzen handeln wollte, höchst unzufrieden sein würden. Denn dann würde man, wenn auf derselben Bettler vorkämen, diese in schmutzigen, ekelhaften Lumpen gekleidet er-

blicken, wie man sie in der Wirklichkeit sieht. Es würden dann nicht blos wohlgewachsene Schauspieler mit gesunden Sprachwerkzeugen, sondern auch bucklichte, lahme und stammelnde die Bühne betreten, da man auch in der Wirklichkeit solche Krüppel nicht selten antrifft. Kunstwahr ist eine Kunstleistung, wenn sie uns als etwas, das in der Wirklichkeit vorhanden sein kann, erscheint. Es wird also zur Kunstwahrheit nur erfordert, daß etwas der Kunstleistung Gleiches in der Wirklichkeit nach den Gesetzen der Natur vorhanden sein könne, aber nicht, daß es wirklich vorhanden sei. Der vatikanische Apoll z. B. ist kunstwahr, weil es uns den Gesetzen der Natur nicht zuwider zu sein scheint, daß eine diesem Kunstwerke an Schönheit gleiche Gestalt in der Wirklichkeit vorhanden sein könne, obgleich wahrscheinlich nie eine so schöne Gestalt vorhanden gewesen ist. Sehr wahr und wichtig ist folgende Bemerkung in Engels Mimik 1. Th. S. 19. „Werke der Kunst jeder Art müßen, als die vollkommensten Produkte der Natur erscheinen, die unter Millionen möglichen Würfen in der That einmal fallen könnten, aber nach aller Wahrscheinlichkeit so leicht nicht fallen würden." Kunstwahrheit und Schönheit erreicht der Künstler, wenn er seine Leistungen dadurch zur höchsten Voll-

kommenheit erhebt, daß er Vollkommenheiten, welche er in der Wirklichkeit, aber zerstreut und mit Unvollkommenheiten vermischt, entweder selbst wahrgenommen hat, oder deren Vorhandensein ihm doch vermöge ähnlicher Wahrnehmungen den Gesetzen der Natur gemäß scheint, in ein Ganzes, das von diesen Unvollkommenheiten frei ist, vereinigt. Daß der Künstler nur durch Beobachtung der Wirklichkeit in den Stand gesetzt wird, dieß zu leisten, und daß die Behauptung, „Der wahre Künstler erreiche die höchste Vollkommenheit einzig und allein durch Hülfe seiner Einbildungskraft, ohne die Wirklichkeit beobachtet zu haben" falsch ist, leuchtet von selbst ein, da alle, auch sogar die abentheuerlichsten Bilder der Einbildungskraft eine, wenn auch nur entfernte Aehnlichkeit mit etwas, daß wir wirklich wahrgenommen, haben, und also durch eine wirkliche Wahrnehmung entstanden sind. Die verschiedenen Menschen drücken denselben Körper- und Seelenzustand nicht ganz auf dieselbe Art aus. Der Eine drückt ihn durch angenehme Geberden, aber durch weniger angenehme Töne der Stimme aus, während diese bei einem Andern angenehmer sind, als die Geberden. Der Eine drückt einen geringen Grad eines Gefühls auf eine angenehme Art aus, wird aber beim Ausdruck eines höhern Grades

desselben unangenehm, ein Anderer hingegen ist beim Ausdruck des höhern Grades angenehmer, als wenn er einen geringern Grad ausdrückt. Der Künstler muß sich einen Ausdruck bilden, der alle Annehmlichkeiten vereinigt, welche man selbst bei denjenigen, die sich durch einen angenehmen Ausdruck vor Andern auszeichnen, nur sehr selten, oder nie, in der Wirklichkeit vereinigt wahrnimmt. Es müßen aber die Vollkommenheiten, welche der Künstler mit einander vereinigt, vermöge der Gesetze der Natur mit einander vereinigt werden können. Gegen diesen Grundsatz würde z. B. der den Wallenstein spielende Schauspieler verstoßen, wenn er diejenigen Stellen, die mit Kraft vorgetragen werden müßen, in dem schönen kräftigen Tone eines Mannes, die zarteren Stellen aber in dem zarten lieblichen Tone eines zarten Jünglings spräche. Seine Kunstleistung gliche dann einem Kunstwerke, das einen schönen kraftvollen Mann mit dem Kopfe eines zarten Jünglings vorstellte. Wenn der Künstler nach den eben aufgestellten Grundsätzen handelt, dann wird es ihm gelingen, dem Ausdruck solcher Zustände, z. B. der sanften Freude, der Zärtlichkeit u. s. w.; deren Ausdruck in der Wirklichkeit angenehm ist, den höchsten Grad von Anmuth zu geben, und dem Ausdruck des Schmer-

zes, welcher in der Wirklichkeit gemeiniglich unangenehm ist, des Zorns u. s. w., das Unangenehme zu nehmen und demselben die möglichste Annehmlichkeit zu geben. Einigen Gefühlen und Eigenthümlichkeiten kann das Widerliche, was sie in der Wirklichkeit haben, nicht genommen werden, weil sie dann aufhören würden, das zu sein, was sie sein sollen; sie gehören aber auch nicht in das Gebiet der Kunst. Der Dichter, welcher den Künstler etwas Widerliches darzustellen nöthigt, verdient den gerechtesten Tadel. Dennoch haben es die Dichter nicht selten gethan, und sogar der große Kunstkenner Leßing hat dadurch, daß er den Schauspieler, welcher den Tellheim darstellt, genöthigt hat, den einen Arm immer steif zu halten, das Geberdenspiel desselben höchst steif und widerlich gemacht. Die Art, auf welche manche Schauspieler die Juden spielen, könnte vielleicht glauben machen, daß auch diese aus dem Gebiete der Kunst zu verbannen sein möchten. Dieß ist aber nicht der Fall. Denn die jüdische Aussprache kann deutlich und angenehm sein, ohne dadurch ihr Eigenthümliches zu verlieren, wie mehrere große Künstler durch die That bewiesen haben. Diejenigen Künstler, welche als Juden undeutlich und widerlich sprechen, sind der Meinung, daß der Künstler nur die Wirklichkeit

nachahmen dürfe. Sie bilden sich daher nach dem ersten ihnen vorkommenden Juden, wenn dieser auch die undeutlichste und widerlichste Aussprache unter seinem ganzen Volke haben sollte. — Demjenigen, welcher sich der Kunst des äußern Vortrags widmen, und in dieser Kunst, welche jeder Freund des Schönen schätzen muß, da ohne sie die schönste Rede, das schönste Gedicht oder Schauspiel nie große Wirkung hervorbringen kann, etwas Ausgezeichnetes leisten will, sind vorzüglich folgende Anlagen des Geistes und des Körpers nothwendig. Eine helle, volltönige, biegsame, liebliche Stimme, eine angenehme Bildung des Gesichts und ein guter Wuchs, da er ohne diese Eigenschaften die darzustellenden Zustände durch angenehme Töne der Stimme und durch angenehme Geberden darzustellen außer Stand ist. Ein heller durchdringender Verstand, eine lebhafte Einbildungskraft, Empfänglichkeit für jede Art der Empfindung und Seelenstimmung, Beobachtungsgeist und ein feiner Geschmack. Wem diese Anlagen verliehen sind, der unterlaße nichts, was zur Ausbildung und zu Vervollkommnung derselben beitragen kann. Er schärfe seinen Verstand durch Lesen und Nachdenken, wende seinen Beobachtungsgeist an, um sich durch Beobachtung seiner selbst und anderer Menschen die gründlichste

Kenntniß der Menschen und der Art, wie sich die verschiedenartigsten Eigenthümlichkeiten und Zustände durch Töne und Geberden ausdrücken, zu erwerben. Er betrachte, um seinen Geschmack zu verfeinern, mit größter Aufmerksamkeit Werke guter Mahler und Bildner, beobachte die Kunstleistungen ausgezeichneter Schauspieler, Redner und Vortragskünstler. Er lerne die Grundsätze der Kunst des äußern Vortrags nicht nur kennen, sondern eigne sich dieselben durch lange Uebung so an, daß er nicht Gesetzen der Kunst, sondern einzig und allein seinem Gefühle zu folgen scheine. Denn der Künstler, welchem man es anmerkt, daß er diese mit Aengstlichkeit befolgt, kann weder gefallen, da sich diese Aengstlichkeit dem Theil nehmenden Zuschauer mittheilt, noch auch rühren, da nur das, was aus dem Herzen zu kommen scheint, auf das Herz wirken kann. Ich kann hier zur Warnung junger Künstler nicht unbemerkt lassen, daß man nicht selten in den Irrthum gerathen ist, nur der Künstler, welchem man die Befolgung von Kunstgesetzen bei seinen Kunstleistungen anmerke, habe die Kunst erlernt, derjenige aber, dem man dieß nicht anmerke, folge, ohne sich Kunstkenntniße erworben zu haben, nur seinem natürlichen Gefühle, es sei daher das Erlernen der Grundsätze der Kunst für den Künstler nicht nur

unnütz, sondern sogar schädlich, da der letztere Künstler dem erstern weit vorzuziehen sei. Die Abgeschmackheit einer solchen Behauptung, wodurch nicht selten junge Künstler abgehalten werden, die Grundsätze der Kunst gründlich kennen und ausüben zu lernen, leuchtet ein, da sich schon aus dem vorhin Gesagten ergibt, daß der Künstler, welchem die Befolgung der Kunstgesetze durch viele Uebung gleichsam zur andern Natur geworden ist, so daß er nur seinem natürlichen Gefühle zu folgen scheint, nur durch anhaltenden Fleiß beim Erlernen der Kunst einen weit höhern Grad der Vollkommenheit in derselben erlangt hat, als der Anfänger, dem man es noch anmerkt, daß er Kunstgesetze befolgt. Eine große Wirkung aber wird selbst der Künstler, welcher alle genannten Eigenschaften, Kenntniße und Fertigkeiten besitzt, nur dann hervorbringen, wenn ihm Wärme des Vortrags oder vielmehr Kunstbegeisterung d. h. ein außerordentlicher Zustand der Seele, in welchem sie von der Vortrefflichkeit des Vorzutragenden so ganz durchdrungen ist, daß dadurch eine erhöhte außerordentliche Wirksamkeit aller Kräfte entsteht, nicht fehlt. Bei Beurtheilung eines vortragenden Künstlers darf man aber nie vergessen, daß er nicht, so wie der Maler, Dichter, oder Tonsetzer, die Stunden der Begeiste-

rung abwarten kann; da er sich an eine bestimmte Zeit binden muß. Aus dieser Ursache und auch, weil die Stimme desselben Menschen nicht immer gleich wohlklingend ist, entsteht eine weit auffallendere Verschiedenheit des Werthes der Kunstleistungen desselben vortragenden Künstlers, als dieß bei den Werken der eben genannten Künstler der Fall ist.

Erste Abtheilung.

§. 1.

Zum mündlichen Vortrage ist eine richtige und schöne Aussprache jedes Buchstabens durchaus erforderlich. Man bemühe sich daher, die Buchstaben so auszusprechen, daß sie dem Ohr möglichst angenehm werden, und daß jeder Buchstabe von dem ihm ähnlichen in der Aussprache gehörig unterschieden werde, wodurch nicht nur das, was man vorträgt, faßlicher wird, sondern auch eine dem Ohr sehr angenehme Abwechselung der Töne entsteht. Dieß erreicht man dadurch, daß man bei der Aussprache eines jeden Buchstabens die Sprachwerkzeuge auf eine verschiedene Art bewegt. Häufig wird ö wie e, und ü wie i ausgesprochen. Diesen Fehler wird man vermeiden, wenn man bei der Aussprache eines jeden dieser Buchstaben die Lippen auf eine andere Art bewegt. Bei der Aussprache des o und ö werde der

Mund oval, dem Kreise am nächsten und eng, beim ů und u kreisförmig und am engsten. Man wird das w vom b dadurch unterscheiden, daß man ersteres mit nur genäherten, aber nicht geschloßnen Lippen ausspricht, bei der Aussprache des letztern aber durch den Schluß der Lippen den Knall hervorbringt. Das v wird man vom f unterscheiden, wenn man ersteres mit genäherten Lippen ausspricht, bei der Aussprache des letztern aber die Unterlippe an die obere Reihe der Zähne drückt.

§. 2.

Die Sylbenbetonung (der grammatikalische Akzent) bildet die Längen und Kürzen der Sylben. Die Längen und Kürzen in der deutschen Sprache sind von sehr verschiedener Dauer. Denn je verschiedener sich die Stimmwerkzeuge in einer Sylbe bewegen müssen, besonders je mehr die Zunge abwechselnd vor- und rückwärts gehen muß, desto länger wird die Sylbe. Wie lang oder kurz man jede Sylbe aussprechen soll, läßt sich durch einen schriftlichen Unterricht nicht wohl bestimmen. Dieß kann nur mündlicher Unterricht und das Gefühl lehren. Man vermeide vorzüglich das übermäßige Dehnen der Längen, das Abkürzen langer Sylben und das allzuheftige Abkürzen oder Verschlingen der kurzen Sylben.

§. 3.

Die strenge, deutliche Sonderung der Worte trägt sehr dazu bei, einen Vortrag faßlich zu machen. Sie wird dadurch bewirkt, daß man zwischen den Worten bald längere, bald kürzere Zeit ruhet, je nachdem die Worte mehr oder weniger eng mit einander verbunden sind. Wie lange Zeit man nach jedem Worte ruhen soll, kann nicht bestimmt werden, da dieß von dem Gesamtzeitmaaße (man sehe 2. Abth. 2. Absch. §. 5.) abhangt, wohl aber lassen sich die Verhältnisse der verschiedenen Abstufungen der Ruhe zu einander wie sie, mit seltnen Ausnahmen, sind, auf folgende Art angegeben. Das . 1, das : $\frac{1}{2}$, das ; $\frac{1}{3}$, das , $\frac{1}{4}$. Nach den Worten, die nicht durch Zeichen von einander getrennt sind, ruhet man $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, je nachdem die Worte eng mit einander verbunden sind, z. B. der $\frac{1}{32}$ kluge $\frac{1}{16}$ Mann $\frac{1}{8}$ wird $\frac{1}{16}$ geachtet. Das ! und das ? $1\frac{1}{4}$, die ( ) jeder an seinem Orte $\frac{1}{4}$. Wie lang die Ruhe nach dem — sein muß, kann der Vortragende nur nach seinem Gefühle bestimmen. Wenn ein Vers, er sei gereimt, oder nicht gereimt, ohne Ruhezeichen endet, ruhe man noch einmal so lange, als man zwischen dem Worte, womit der eine Vers endet und dem, womit der andere anfängt, ruhen würde, wenn diese Worte in demselben Verse ständen,

alſo ſtatt $\frac{1}{8}$ ruhe man $\frac{1}{4}$, ſtatt $\frac{1}{16}$ ruhe man $\frac{1}{8}$. Es iſt aber nicht zu leugnen, daß, obgleich die Verhältniße der Abſtufungen der Ruhe zu einander gewöhnlich von der angegebnen Art ſind, dennoch nicht ſelten Ausnahmen ſtatt finden. Denn zuweilen iſt z. B. ein durch ein . ! u. ſ. w. von dem vorhergehenden Satze getrennter Satz dem Sinne nach enger mit ihm verbunden, als dieß gewöhnlich der Fall iſt. Es muß alſo auch in einem ſolchen Fall die Ruhe zwiſchen dieſen Sätzen kürzer als gewöhnlich ſein.

§. 4.

Ein Hauptzweck eines jeden Vortrags iſt, von dem Zuhörer vollkommen verſtanden zu werden, und ſeinen Verſtand zu überzeugen. Dieſen Zweck kann man aber nur erreichen, wenn man ihn auf die für den Verſtand wichtigſten Worte und Sätze dadurch aufmerkſam macht, daß man ſie durch Töne und Geberden vor den minder wichtigen Worten und Sätzen hervorhebt, und daß man den Vortrag mit hindeutenden Geberden begleitet. Das Hauptſinnwort d. h. das Wort, auf welches ſich die übrigen Worte eines Satzes beziehen, bekommt den höchſten Ton. Ein ſolches Wort muß nicht allemal ein Hauptwort (Subſtantivum) ſein, es iſt auch nicht ſelten ein Beiwort

(Adjektivum), u. s. w. Beispiele davon finden sich im Anhange im ersten Gedichte. Wenn das Hauptsinnwort am Anfange steht; so fängt man mit hohen Tönen an und fällt mit der Stimme herab. Wenn aber das Hauptsinnwort am Ende steht, so fängt man mit tiefen Tönen an und steigt mit der Stimme. Da also das Hauptsinnwort auch zu weilen am Schluße eines Satzes steht; so ist die Behauptung, „daß sich die Stimme bei jedem Punkt zur Tiefe neige", grundlos. Steigen und Fallen der Stimme muß, wenn es nicht durchaus unvermeidlich ist, nicht plötzlich, sondern nach und nach geschehen, da der Sprung auf der Tonleiter dem Ohr unangenehm ist. Wenn das Hauptsinnwort sowohl beim Satz, als auch beim Zwischensatz am Ende steht; so steigt man mit der Stimme, kündigt aber den Zwischensatz durch einen kleinen Rücktritt an. Steht es aber beim Satz und Zwischensatz am Anfange, so fällt man mit der Stimme, aber mit einem kleinen Emportritt beim Zwischensatze. Hat der Satz, in welchem es am Ende steht, Zwischensätze, wo es am Anfange steht; so fängt man den Satz tief an und steigt allmälig: das Hauptsinnwort, mit welchem der Zwischensatz anfängt, spricht man um einige Töne höher, als das demselben zunächst vorhergehende Wort des ersten Theiles des Haupt-

satzes, dann fällt man allmälig bis zu Ende des Zwischensatzes, das erste Wort des andern Theiles des Hauptsatzes spricht man etwas tiefer, als man das letzte des ersten Theiles desselben sprach, und steigt dann bis zum Schluße, wo das Hauptsinnwort des Hauptsatzes steht. Wenn der Vordersatz sowohl, als auch der Nachsatz mit dem Hauptsinnworte endigt; so beginnt die Stimme den Nachsatz tiefer, als sie den Vordersatz begann. Wenn beide mit dem Hauptsinnworte anfangen; so muß eben dieß, nur herabsteigend, der Fall sein. Bei der wirklichen Ausrufung steigt die Stimme, z. B. o Gott! Wenn man aber, nachdem etwas geschehen ist, ausruft; so ist dieß keine wahre Ausrufung, da sie fruchtlos ist. Man fällt bei solchen scheinbaren Ausrufungen mit der Stimme, z. B. Gottlob. Da sich aus dem bisher Angeführten ergibt, daß die Stimme bei allen Sätzen, welche mit dem Hauptsinnworte enden, steigt; so ist die Behauptung, „daß sich die wirklichen Ausrufungen und Fragen von andern Sätzen durch das Steigen der Stimme unterscheiden," grundlos; wohl aber unterscheiden sie sich durch das Wieviel und durch die Art des Steigens. In dem Verse des im Anhange befindlichen ersten Gedichts: „die schöne Gertrud zu kränken" hat „kränken" den Höheton; die Stimme steigt daher

allmälig vom ersten bis zum letzten Worte. Würde aber dieser Vers als Frage vorgetragen; so stiege die Stimme nicht allmälig, sondern erst in dem Worte „kränken" mit einem Sprunge auf der Tonleiter. Jedes für den Verstand wichtige Wort bekommt die Verstandesbetonung (Verstandes-Akzent). Wenn das Hauptsinnwort eines Satzes für den Verstand nicht sehr wichtig ist, was zuweilen, jedoch selten der Fall ist, (denn zuweilen sind alle Worte eines Satzes, also auch das Hauptsinnwort von geringer Wichtigkeit) so bekommt es nur den Höheton. Wenn es aber für den Verstand wichtig ist, so bekommt es zugleich die Verstandesbetonung. Hierdurch ist man nicht selten zu der irrigen Behauptung verleitet worden, daß die Verstandesbetonung durch Höheton zu gewähren sei. Wenn in einem Satze außer dem Hauptsinnworte noch ein oder mehrere Worte für den Verstand wichtig sind; so bekommt das Hauptsinnwort Höheton und Verstandesbetonung, die übrigen wichtigen Worte aber nur die Verstandesbetonung. Die Verstandesbetonung hebt die dem Verstande vorzüglich wichtigen Worte dadurch, daß man auf den Selbstlautern länger, als gewöhnlich, mit der Stimme verweilt und die Mitlauter mit einem stärkeren Druck ausspricht, vor den übrigen Worten hervor und legt sie

dem Verstande des Hörers vorzüglich nahe. (Von der Gefühlsbetonung werde ich an seinem Orte sprechen.) Die betonten (akzentuirten) Worte werden auch durch Geberden ausgezeichnet, z. B. durch die Bewegung einer oder beider Hände, oder durch eine andere paßende Geberde. Die für den Verstand wichtigsten Sätze werden theils dadurch, daß man auf jedem Worte eines solchen Satzes länger verweilt und es mit einem stärkern Drucke spricht, jedes Wort, jeden Buchstaben dem Zuhörer gleichsam zuzählt, theils dadurch, daß man den ganzen Satz mit lauterer Stimme spricht, vor den übrigen minder wichtigen Sätzen, über welche die Stimme, je geringfügiger sie sind, desto flüchtiger und nachläßiger hinschlüpft, hervor gehoben und dem Verstande des Hörers vorzüglich nahe gelegt. Beispiele davon sind im Anhange. Die Geberden und Töne dienen aber auch dazu, dem Zuhörer dadurch, daß man die Zwischensätze nicht mit denselben Tönen und Geberden, als die Hauptsätze spricht, bemerklich zu machen, was zum Haupt- und was zum Zwischensatz gehört, wodurch es ihm sehr erleichtert wird, den richtigen Sinn des Vorzutragenden aufzufaßen. Sehr mannigfaltig sind die dem Verstande vorwaltend und untergeordnet der Empfindung angehörenden Geberden, wodurch das,

was man sagt, entweder deutlicher wird, oder mehr Nachdruck bekommt. Die wichtigsten sind folgende.

Die Hindeutung bezieht sich 1) nur auf ein Hauptwort z. B. dieser Mann ist es. Man deutet hier bei mit dem Zeigefinger auf den, von welchem man spricht, hin, die äußere Seite des Armes und der Hand ist oben. Wenn man aber von mehrern spricht; so deutet man mit vier Fingern darauf hin. Ich, du, er deutet man mit dem Zeigefinger, wir, ihr, sie mit den vier Fingern der Hand an, mein, dein, sein aber mehr mit der Hand, die Finger mit Ausnahme des Daumen legen sich nämlich zusammen, während sie sich, wenn man unser, euer, ihrer sagt, ausspreitzen. 2) Sie bezieht sich auf ein Beiwort z. B. welch schöner Mann! Hier ist das Innere des Arms und der Hand oben. 3) Sie bezieht sich auf ein Hauptwort und Beiwort zugleich z. B. Dieser ist ein großer Mann. Hier ist die Geberde der einen Hand die 1) angegebene, die der andern aber die 2) angegebene. Bei dem Ja und überhaupt bei allen bejahenden Sätzen ist das Innere der Handschaalen oben, beim Nein und bei allen verneinenden Sätzen ist die äußere Seite oben. Die Hände drücken auf beiden Seiten Abweisung aus. Bei der Betheurung, welche ein verstärktes Ja ist, wird die eine

Hand auf die Brust gelegt. Bei der Verabscheuung, welche ein verstärktes Nein ist, wendet man die Hand so, als ob man etwas von sich zurückhalten wollte. Der Vortrag desjenigen, welcher die in dieser Abtheilung aufgestellten Vorschriften beobachtet, wird nicht nur für den Verstand des Zuhörers faßlich und überzeugend, sondern auch dem Ohr und Auge desselben angenehm, indem schon hierdurch die widerliche und ermüdende Eintönigkeit und Einförmigkeit zum Theil vermieden wird, was aber noch mehr durch Malerei und Ausdruck geschieht, wie ich in der zweiten Abtheilung zeigen werde.

Zweite Abtheilung.

Erster Abschnitt.

§. 1.

Der Mensch stellt 1) den Zustand, in welchen er durch die Wahrnehmung oder Vorstellung einer Sache versetzt wird, sinnlich dar. Dieß nennt man Ausdruck. Er drückt also aus, wenn etwas bei ihm Verwunderung, Freude, Schmerz u. s. w. erregt und er diese Verwunderung u. s. w. durch Worte, Töne der Stimme und Geberden sinnlich darstellt. Er stellt 2) die Sache, welche die Seele denkt, sinnlich dar. Dieß ist Malerei oder Nachahmung. Sie ist a) vollständig, wenn man die Stellung, Bewegung und die Töne eines dem unsrigen ähnlichen Körpers nachahmt, was der Fall ist, wenn Jemand die Geberden und die Töne der Stimme eines Andern ganz täuschend nachahmt. Sie ist b) unvollständig, wenn man etwas der Sache nur Aehnliches darstellt. Dieß

ist z. B. der Fall, wenn man den Donner in starken, tiefen, demselben ähnlichen, ihn also malenden oder nachahmenden Tönen beschreibt. Er vereinigt 3) oft Ausdruck und Malerei mit einander. Dieß ist z. B. der Fall, wenn man von einem fürchterlichen Donnerwetter in dem Donner ähnlichen Tönen spricht, also malt, zugleich aber auch das durch die lebhafte Vorstellung desselben erregte Entsetzen ausdrückt. Er malt 4) durch den Ausdruck. Es liegt in der Natur des gefühlvollen Menschen, daß er, wenn seine Seele nicht schon von einer sehr lebhaften Vorstellung, oder von einem starken Gefühle, oder einer heftigen Begierde ganz erfüllt ist, durch die Wahrnehmung, oder durch die lebhafte Vorstellung des Seelenzustandes eines Andern in einen ähnlichen Seelenzustand versetzt wird. Wer von der traurigen Stimmung eines Andern spricht, wird selbst traurig gestimmt. Er spricht also mit traurigen Tönen und Geberden davon. Dadurch drückt er aber nicht blos seine eigne Traurigkeit aus, sondern er malt auch dadurch zugleich die Traurigkeit des Andern. Der Ausdruck ist also in diesem und ähnlichen Fällen zugleich malend.

§. 2.

Der Vortrag des Künstlers, welcher nicht blos heftige Gefühle und Begierden und nicht blos einige

Grade derselben ausdrückt, sondern keine Gelegenheit, wahr und schön auszudrücken und zu malen, vorbeiläßt, und alle auch die feinsten Abstufungen der Seelenzustände durch Töne und Geberden ausdrückt, ist für die Zuhörer nicht nur überaus angenehm und unterhaltend, weil dadurch eine außerordentliche Mannigfaltigkeit von Tönen und Geberden entsteht, sondern er bringt auch eine sehr große Wirkung auf dieselben hervor, da er ihnen durch den Ausdruck jeder Abstufung der Seelenzustände das Innere der Seele aufschließt und durch das Malen so lebhafte Vorstellungen bei ihnen erregt, daß sie das, wovon er spricht, selbst wahrzunehmen glauben. Von größter Wichtigkeit, aber auch höchstschwierig, ist es, immer den rechten Grad der Stärke des Ausdrucks und des Malens zu treffen. Der Vortrag desjenigen, welcher immer mit gleicher Stärke ausdrückt und malt, ist ganz unnatürlich, da jeder Seelenzustand in der Wirklichkeit unendlich viele auszudrückende Abstufungen hat, und da das stärkere oder schwächere Malen davon abhangt, ob der Wunsch, bei den Zuhörern eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, stark oder schwach ist; er verliert aber auch ungemein an Anmuth, weil die durch das bald schwächere bald stärkere Ausdrücken und Malen entstehende unendliche Mannigfaltigkeit der

Töne und Geberden, welche Ohr und Auge ergötzen, verloren geht. Auch kann er keine Wirkung hervorbringen, da dann diejenigen Stellen, welche mit dem stärksten Ausdruck vorzutragen sind und durch welche der Zuhörer vorzüglich ergriffen werden soll, nicht vor den übrigen hervorgehoben werden. Endlich geht aber auch eins der vorzüglichsten Mittel verloren, um angenehme Uebergänge, aus dem Ausdruck eines Seelenzustandes in den eines andern zu machen. Es ist aber ein Hauptgrundsatz, welcher nur sehr seltne Ausnahmen leidet, daß man nicht plötzlich aus dem höchsten Grade des Ausdrucks eines Seelenzustandes in den eines andern übergehe. Wer z. B. erst Freude und dann Schmerz ausdrückt, darf, mit sehr seltenen Ausnahmen, nicht vom höchsten Grade der Freude zum höchsten Grade des Schmerzes übergehn, da dieß nicht nur unnatürlich ist, sondern auch eine höchst widrige Wirkung hervorbringt. Der Künstler muß in dem angegebnen Falle mit dem Ausdruck eines geringen Grades der Freude anfangen, dann nach und nach bis zum höchsten Grade steigen, hernach wiederum allmälig zu einem geringen Grad herabsteigen, nun einen geringen Grad des Schmerzes ausdrücken und nach und nach bis zum höchsten Grade steigen. Wenn ein hoher Grad ganz entgegengesetzter Gefühle

unmittelbar nach einander auszudrücken ist, so daß das eben angegebene allmälige Verstärken und Schwächen des Ausdrucks nicht statt finden kann; so ist die ausdrückende Ruhe (deklamatorische Pause) gewöhnlich ein sehr gutes Mittel, um den plötzlichen Uebergang zu vermeiden. Sie ist also z. B. in der Schuld 2ter Aufzug 5ter Auftritt, anzubringen. „Bald möcht' ich in Blut sein Leben Schwinden sehn, bald — ihm vergeben." Hier macht sie den Uebergang von dem Ausdruck des Durstes nach Rache zum Ausdruck des Mitleids. Eine gründliche Belehrung darüber, wenn man stark und wenn man schwach, und wie stark oder schwach man malen und ausdrücken soll, kann man nur durch mündlichen Unterricht und durch das Beobachten der Menschen und der Kunstleistungen großer Künstler erlangen.

§. 3.

Nicht immer wird ein Gefühl in einem oder mehrern Sätzen ausgedrückt, zuweilen werden auch einzelne Worte mit dem Ausdruck eines hohen Grades eines Gefühls gesprochen, oder mit andern Worten, sie erhalten die Gefühlsbetonung (Gefühls-Akzent). So wie die Verstandesbetonung, die für den Verstand wichtigsten Worte dem Verstande des Zuhörers vorzüglich nahe legt, so legt die Gefühlsbetonung die für

das Gefühl wichtigsten Worte dem Gefühle des Zuhörers vorzüglich nahe. Die Gefühlsbetonung wird dadurch gewährt, daß man beim Aussprechen desjenigen Wortes, welches dieselbe bekommt, einen hohen Grad des Gefühls, das man durch dasselbe ausspricht, durch Töne der Stimme und Geberden ausdrückt. Beispiele davon sind im Anhange z. B. IV. V. 4. und 13.

§. 4.

Daß der Künstler alle widerlichen Töne und Geberden vermeiden muß, folgt schon aus den in der Einleitung aufgestellten Grundsätzen. Ueber das Widerliche der Töne läßt sich kein schriftlicher Unterricht ertheilen, über das Widerliche der Geberden aber nur ein sehr unvollständiger. Man hüte sich vor dem Eckichten und Gradlinichten, wenn es nämlich nicht durchaus nothwendig ist, um dadurch auszudrücken oder zu malen. Beides ist dem Auge bei den Leistungen darstellender Künstler höchst unangenehm. Welchen widrigen Anblick gewährt nicht z. B. ein Schauspieler, der in der Stellung, welche die Tanzlehrer die erste Position nennen, mit herabhangenden Aermen dasteht, und also durch die Haltung seiner Aerme und Beine gerade Linien bildet, oder der während des Geberdenspiels durch die in geraden Linien von sich

gestreckten Aerme ein Kreuz bildet, oder der beide Aerme in die Seiten stemmt und so zwei Ecken hervorbringt! Der Künstler muß sich bemühen, malerische Stellungen zu zeigen und dieselben, um nicht durch Einförmigkeit zu ermüden, auf die mannigfaltigste Art zu verändern. Sehr aber muß er sich hüten, daß er nicht in den Fehler derjenigen verfällt, welche zwar malerische Stellungen und Geberden mit häufigen Abwechselungen hervorbringen, dieß aber ohne Zweck thun, oder wohl gar dadurch etwas ganz Anderes ausdrücken, als sie ausdrücken sollen. Der Vortrag desjenigen Künstlers, welcher nur sehr selten die Töne und Geberden ändert, ist ohne Wirkung und höchst langweilig. Aber der Vortrag desjenigen, welcher dieselben ohne Zweck ändert, wird höchst abgeschmackt. Junge Künstler, welche die Eintönigkeit und das wenige Geberdenspiel anderer Künstler haben tadeln hören, glauben nicht selten jeden Kenner zu entzücken, wenn sie nur immer ihre Töne ändern, mit den Aermen in der Luft hin und her fahren und ihren Körper auf die seltsamste Art verdrehen. Diese eben genannten großen und doch nicht seltenen Fehler wird derjenige Künstler vermeiden, welcher folgenden Grundsatz befolgt. Der Künstler ändere nie Ton und Geberden, als um seinen Vortrag dadurch für

den Verstand faßlich und überzeugend zu machen und um auszudrücken und zu malen. Seine Töne und Geberden seien nie widerlich. Wer dieß beobachtet, wird nicht nur den zuletzt, sondern auch den zuerst genannten Fehler vermeiden. Denn wenn jedes Wort mit dem ihm zukommenden Ton und Geberde gesprochen wird, entsteht eine unendliche Mannigfaltigkeit von Tönen und Geberden. Es ist aber freilich nicht zu leugnen, daß man, um den eben angeführten Lehrsatz ausüben zu können, ein vollkommner Künstler sein muß. Um sich zu überzeugen, welche Mannigfaltigkeit der Töne und Geberden bei einem richtigen Vortrage entsteht, lese man die Bemerkung zu III.

§. 5.

Nicht selten malen die Künstler, wo sie ausdrücken sollen, und werden dadurch höchst abgeschmackt. Man ist daher zuweilen zu der irrigen Meinung verleitet worden, daß nur malender Ausdruck (§. 1.), aber nie Malerei in der Kunst erlaubt sei. Daß aber das Malen oder Nachahmen in der Natur des Menschen liegt, (indem er dadurch nicht nur seinen Nachahmungstrieb befriedigt, sondern auch seinen Wunsch erreicht, bei demjenigen, welchem er sich mittheilt, eine anschauliche Vorstellung von dem, was er ihm

mittheilt, zu erzeugen), dieß beweisen nicht nur die Worte donnern, zischen, säuseln und ähnliche, welche schon durch die Buchstabenfolge dem, was durch sie bezeichnet wird, ähnlich klingen, und von Jedermann in einem demselben ähnlichen Tone ausgesprochen werden (denn derjenige, welcher z. B. donnern und brausen hoch und sanft ausspräche, würde höchst lächerlich werden) sondern man kann sich auch durch Beobachtung lebhafter Menschen, welche nicht durch Gewohnheit oder Verhältniße gehindert werden, ihren natürlichen Neigungen zu folgen, davon überzeugen. Sie bemühen sich z. B. wenn sie die Reden eines Andern erzählen, seine Stimme und seine Geberden so genau, als es ihnen möglich ist, nachzuahmen. Da die Malerei in vielen Fällen der Natur gemäß ist, und da der Vortrag desjenigen, welcher die Malerei richtig anwendet, ungemein an Lebhaftigkeit, Annehmlichkeit und Wirkung gewinnt, indem die mannigfaltigen Töne und Geberden, durch welche gemalt wird, sehr zur Vermeidung der Eintönigkeit und Einförmigkeit beitragen, und durch das Malen anschauliche Vorstellungen von dem, was der Künstler vorträgt, bei den Zuhörern erzeugt werden; so ist die Malerei auch in der Kunst anzuwenden. Da aber der Vortrag des Künstlers, welcher malt, wo es unpassend

ist, abgeschmackt und oft höchst lächerlich wird; so ist es von größter Wichtigkeit, die Grundsätze, die sich hierüber aufstellen lassen, kennen zu lernen. Ich glaube, daß der Künstler, durch folgende Regeln, dergleichen Fehler vermeiden, und daß der, welcher nicht selbst ausübender Künstler ist, sondern nur über die Kunstleistungen Anderer urtheilen will, durch dieselben in den Stand gesetzt werden wird, die Gründe aufzufinden, warum oft sein Gefühl beleidigt worden ist, ohne daß er einen Grund davon anzugeben vermocht hat. Wenn die Seele einzig und allein von dem Wunsche, bei dem Zuhörer eine anschauliche Vorstellung von dem, was sie denkt, zu erzeugen, erfüllt ist; so ist bloße Malerei anwendbar. Je stärker dieser Wunsch ist, desto stärker wird gemalt. Wenn sie aber nicht einzig und allein von diesem Wunsche, sondern noch außerdem zugleich von einem Gefühle oder einer Begierde erfüllt ist; so wird Malerei und Ausdruck vereinigt. Folgendes Beispiel wird das jetzt Gesagte deutlicher machen. Ein jeder, welcher das fürchterliche Brausen eines Meerstrudels wahrgenommen hat und es Leuten, welche davon noch keinen deutlichen Begriff haben, beschreibt, hat den Wunsch, bei ihnen eine anschauliche Vorstellung davon zu erzeugen. Er malt daher das Brausen durch starke, tiefe,

demselben ähnliche Töne und durch Geberden, welche die heftige Bewegung des Wassers darstellen. Die Seele desjenigen, welcher dieß Brausen ohne Entsetzen wahrgenommen hat, ist bei der Beschreibung desselben einzig und allein von dem Wunsche, eine anschauliche Vorstellung davon zu erzeugen, erfüllt; er wird also nur malen. Derjenige aber, welcher dieß Brausen mit Entsetzen wahrgenommen hat, wird durch die lebhafte Vorstellung davon in einen jenem Entsetzen ähnlichen Zustand versetzt. Seine Seele ist also nicht einzig und allein von dem Wunsche, eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, sondern zugleich auch von Entsetzen erfüllt; er wird also nicht bloß das Brausen malen, sondern zugleich auch sein Entsetzen ausdrücken. Es tritt aber nicht selten der Fall ein, daß Malerei und Ausdruck nicht mit einander vereinigt werden können. Dieß ist z. B. der Fall, wenn das Gefühl durch tiefe Töne und durch abwehrende Geberden ausgedrückt, das, was gemalt werden soll, aber durch hohe Töne und aufnehmende Geberden dargestellt werden soll. In einem solchen Falle wird, wenn der Wunsch, eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, stärker ist, als das in der Seele entstehende Gefühl oder Begierde, gemalt. Im entgegen gesetzten Falle aber wird ausgedrückt. Wenn z. B. Jemand

durch die Drohungen eines Andern in Furcht gesetzt worden ist; so wird er bei der Erzählung dieser Drohungen, da sich Drohung und Furcht nicht zugleich darstellen läßt, in dem Fall, wenn der Wunsch, bei seinen Zuhörern eine anschauliche Vorstellung von den gegen ihn ausgestoßenen Drohungen zu erzeugen, stärker ist, als die bei ihm durch dieselben erregte Furcht, nur malen und also die Reden dessen der ihn bedroht hat, wörtlich anführen und die Töne seiner Stimme und seine Geberden nachahmen. Ist aber die bei ihm erregte Furcht stärker; so wird er nur ausdrücken, also nur den Hauptinhalt jener Drohungen mit Furcht ausdrückenden Geberden und Tönen erzählen. Es tritt aber auch zuweilen der Fall ein, daß der Wunsch, eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, und das zugleich mit demselben bestehende Gefühl oder Begierde ziemlich von gleicher Stärke ist, und daß dennoch nicht zugleich gemalt und ausgedrückt werden kann. In solchen Fällen entsteht eine Art der Darstellung, welche weder Ausdruck noch Malerei ist, sondern von beiden etwas hat. Es würden also in dem angeführten Falle einige Töne und Geberden Furcht ausdrücken, einige Drohung malen, einige halb ausdrücken, halb malen. — Beispiele sind im Anhange z. B. I. 61 — 64 IV. B. 34. Es

folgt aus dem vorhin Gesagten, daß in den Fällen, wenn der Wunsch, eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, gar nicht vorhanden sein kann, oder wenn er von die Seele ganz erfüllenden Gefühlen oder Begierden unterdrückt wird, nicht gemalt werden darf. Es wäre z. B. sehr abgeschmackt, wenn man beim Vortrage der Verse aus dem Gang nach dem Eisenhammer von Schiller:

Des freut sich das entmenschte Paar
Mit roher Henkerslust,

die Freude der Knechte über den ihnen von ihrem Herrn ertheilten abscheulichen Befehl, den unschuldigen Fridolin in den glühenden Ofen zu werfen, malen wollte. Denn die Seele des Vortragenden ist beim Vortrage dieser Verse ganz von Unwillen und Abscheu über diesen Befehl und über die Abscheulichkeit der Knechte, welche sich über denselben freuen, erfüllt; er darf also nur ausdrücken. Da die Grundstimmung des Predigers aus den in der Einleitung angeführten Gründen nie unterdrückt werden darf; so kann in der Predigt wohl oft malender Ausdruck, zuweilen auch Ausdruck und Malerei, aber nie bloße Malerei angewendet werden. Dieß ist der Grund warum es ihm nicht erlaubt ist, die Stimme und Geberden derjenigen, deren Reden er anführt, zu malen oder

nachzuahmen, was, so abgeschmackt dieß auch ist, doch zuweilen Prediger gethan haben. Der Vortragskünstler aber befindet sich, wenn er Gedichte, worin die Reden Anderer angeführt werden, vorträgt, mehrentheils in dem Falle, daß der Wunsch, bei seinen Zuhörern eine anschauliche Vorstellung von denselben zu erzeugen, bei ihm vorherrschend ist. Man hat es zuweilen für einen Fehler gehalten, wenn er in solchen Fällen diese Reden mit, der Eigenthümlichkeit desjenigen dessen Reden er erzählt, angemeßnen Geberden und Stimme vorträgt, oder mit andern Worten, wenn er vollständig malt. Er müße, sagt man, die Stimmenregister nur halb ziehen, oder mit andern Worten, unvollständig malen, weil er nicht, wie der Schauspieler, denjenigen, dessen Reden er erzählt, vorstellt. Es liegt aber in der Natur des Menschen, wie ich §. 5. gezeigt habe, daß er, wenn bei ihm der Wunsch, eine anschauliche Vorstellung von den Reden eines Andern zu erzeugen, vorherrschend ist, diese Reden wörtlich anführt und die Stimme und Geberden dessen, der sie gehalten hat, so genau als möglich nachahmt. Es folgt also hieraus, daß ein Vortragskünstler, welcher in diesem Falle vollständig malt, nicht Tadel, sondern Lob verdient. Denn dadurch wird sein Vortrag, ohne unnatürlich zu werden,

lebhafter und bringt eine größere Wirkung hervor, als wenn er die Stimmenregister nur halb zieht, also unvollständig malt, so wie die Erzählung desjenigen, welcher in der Wirklichkeit die Stimme und Geberden eines Andern, dessen Reden er erzählt, ganz täuschend nachahmt, auf die Zuhörer, welche auf diese Art eine anschauliche Vorstellung von diesen Reden erhalten, mehr wirkt, als wenn er die Stimme und Geberden desselben nur ganz unvollkommen nachahmte.

Zweiter Abschnitt.

§. 1.

Harte und weiche Töne tragen sehr viel zur Malerei und zum Ausdruck bei. Oft sind sie es, wodurch hauptsächlich die Eigenthümlichkeit ausgedrückt wird. Die des Predigers Seebach in Ifflands Jägern wird z. B. hauptsächlich durch weiche oder sanfte, die des Oberförsters aber durch harte Töne ausgedrückt. Alle sanfte Seelenzustände werden durch sanfte, alle harte durch harte Töne ausgedrückt. Wenn man von etwas Hartem, z. B. von dem harten Sinn eines Menschen, malend spricht, so spricht

man in harten Tönen. Wenn man von etwas Sanftem, z. B. von der Sanftmuth eines Menschen malend spricht; so spricht man in weichen oder sanften Tönen.

§. 2.

Höhe und Tiefe der Töne ist auch ein vorzügliches Mittel der Malerei und des Ausdrucks. So spricht z. B. derjenige, welcher den Donner malt, in tieferen Tönen, als derjenige, welcher von dem lieblichen Säuseln der Lüfte malend spricht. Fröhlichkeit wird z. B. durch hohe, Abscheu durch tiefe Töne ausgedrückt. Auch zum Ausdruck der Eigenthümlichkeiten trägt Höhe und Tiefe viel bei. Der kräftige Mann spricht in tiefern Tönen, als der zarte Jüngling. Der Künstler muß also auch darauf Rücksicht nehmen, daß die Höhe und Tiefe, wodurch er malt und wechselnde Zustände ausdrückt, mit der Höhe und Tiefe, wodurch er die Grundstimmungen und Eigenthümlichkeiten ausdrückt, in richtigem Verhältniße stehe. Er darf aber auch nicht vergeßen, daß durch Höheton die Hauptsinnworte von den übrigen Worten hervorgehoben werden. Wenn daher ein Wort, das wegen des Malens oder Ausdrückens tief gesprochen werden muß, Hauptsinnwort ist, so kann es nicht ganz so hoch gesprochen werden, als dieß

geschehen müßte, wenn der Ausdruck oder die Malerei keine Tiefe erforderte.

§. 3.

Zum Ausdrücken und Malen tragen auch hauptsächlich folgende Stimmhaltungen bei. 1) Man spricht im Zustande der glücklichsten Ruhe, der Gemüths- und Geisteshelle in Tönen, die sich zwar nicht immer völlig an Stärke gleichen, aber doch nie eine ungewöhnliche Stärke oder Schwäche erreichen. Die Töne haben nichts Gezogenes oder Gedehntes, die Stimme wird nicht aus einem Tone in einen andern hinüber getragen. Diese Stimmhaltung ist die gewöhnlichste. Bei Allem, was nur, oder doch mehr auf den Verstand, als auf das Gefühl wirken soll, (was z. B. bei den meisten Stellen wissenschaftlicher Abhandlungen, heiterer Erzählungen u. s. w. der Fall ist) kann keine andere Stimmhaltung angewendet werden. Ich habe im Anhange viele Beispiele zur Anwendung derselben gegeben. Man trage diese in den andern Stimmhaltungen vor, z. B. in den 3 oder 4 genannten und man wird fühleu, wie ganz abgeschmackt der Vortrag dadurch werden würde. 2) Das Verstärken und Schwächen der Stimme (es ist hier aber nicht von dem 5) angegebenen hohen Grade der Schwäche die Rede, bei dem sich die Stimme in leise Ton-

schwingungen verwandelt) ist beim mündlichen Vortrage von größter Wichtigkeit, indem dadurch nicht nur gemalt und ausgedrückt wird, (daß das Verstärken auch dazu beiträgt, die für den Verstand wichtigsten Sätze hervorzuheben, davon ist 1. Abth. §. 4. gesprochen) sondern auch eine dem Ohr höchst angenehme Abwechselung der Töne entsteht. Der Vortrag desjenigen, welcher immer mit einerlei Stärke der Stimme spricht, verliert nicht nur sehr an Wirkung, da er alles das, was durch Stärke und Schwäche gemalt und ausgedrückt wird, darzustellen unterläßt, sondern er ist auch höchst ermüdend. Sehr unangenehm ist aber auch das plötzliche Verstärken, und das plötzliche Schwächen der Stimme. Schon durch diesen einzigen, nicht sogar seltenen, Fehler wird oft ein Vortrag höchst abgeschmackt und lächerlich. Man muß dieß daher sehr sorgfältig vermeiden, wenn es nicht durchaus nothwendig ist, um das plötzliche Entstehen eines Seelenzustandes auszudrücken, was aber nur äußerst selten der Fall ist. Die Stimme muß, mit seltnen Ausnahmen, allmälig verstärkt werden, und in demselben Grade, in welchem sie verstärkt wurde, wieder abnehmen. Ein noch weit größerer Fehler aber ist das zwecklose, oder gar zweckwidrige Verstärken und Schwächen der Stimme. Dieser höchst

widerliche Fehler wird nicht selten von Künstlern begangen, welche die Gesetze der Kunst nicht kennen, sondern dieselbe nur handwerksmäßig treiben. Sie haben bemerkt, daß große Künstler die Stimme bald verstärken und bald schwächen, sie äffen dieß nach; es geht ihnen aber wie den Affen, die, was sie bemerkt haben, oft ganz am unrechten Orte anbringen. Gemalt wird durch Stärke und Schwäche der Stimme Alles, was damit Aehnlichkeit hat. Glanz und Pracht z. B. hat mit der Stärke der Stimme Aehnlichkeit, denn das Glänzende und Prächtige zieht die Aufmerksamkeit eben so auf sich, als laute Töne der Stimme. Beispiele davon sind im Anhange z. B. IV. V. 25 — 28. Demuth und Bescheidenheit wird durch Schwäche der Stimme gemalt; denn der Bescheidene und Demüthige macht eben so wenig Aufsehn, als die schwachen Töne der Stimme. Mehre Beispiele hiervon sind im Anhange.

Daß einige Seelenzustände durch Stärke der Stimme ausgedrückt werden, z. B. Heftigkeit, Muth, Kühnheit, Zorn, dieß lehrt uns die Beobachtung unserer selbst und anderer Menschen. Je höher nun der Grad ist, welchen sie erreichen, desto stärker wird die Stimme. Andere, z. B. Wehmuth werden durch Schwäche der

Stimme ausgedrückt. Je höher dieselben steigen, desto schwächer wird die Stimme. Da also das Verstärken und Schwächen der Stimme nicht von der Willkühr des Vortragenden abhangt, indem dadurch ausgedrückt und gemalt wird; so folgt hieraus, daß es ein Fehler ist, wenn man jeden Vortrag mit schwacher Stimme anfängt. Dieß thun viele Prediger, um dadurch die Lunge zu schonen. Wem dieß nicht Bedürfniß ist, der vermeide diesen Fehler, der jedoch dem Prediger eher, als dem Schauspieler und Vortragskünstler verziehen werden kann. Denn diese verstoßen dadurch nicht nur gegen die Kunstgesetze, sondern sie verursachen auch, daß die Zuhörer oft sehr wichtige Worte nicht verstehen, da hingegen der Prediger seine Predigt mit ganz unwichtigen Worten anfangen kann. 3) Beim Ausdruck inniger, weicher Gefühle spricht man nicht nur in gedehnten, gezogenen Tönen, sondern man verschmelzt die Töne auch, man trägt die Stimme aus einem Ton in den andern hinüber. Beispiele davon sind im Anhange z. B. IV. V. 53 – 60, und V. in mehrern in den Bemerkungen angegebenen Stellen. Man trage diese Stellen in der 1) angegebenen Stimmhaltung vor, und man wird fühlen, daß alle Zartheit verloren geht.

Solche Versuche sind das beste Mittel, die richtige Anwendung der verschiedenen Stimmhaltungen zu lernen. 4) Wenn ein Seelenzustand bis zur Begeisterung steigt, spricht man in Tönen, welche dem Gesange ähnlich sind. Sie unterscheiden sich von den 3) beschriebenen Tönen nur dadurch, daß sie weit mehr Stärke, oft den höchsten Grad derselben haben. Daß die Stimme nie so verstärkt werden darf, daß sie dadurch unangenehm wird, folgt schon aus den in der Einleitung aufgestellten Grundsätzen. Diese Stimmhaltung ist die schwerste von allen, sie gibt aber auch, wenn sie passend angebracht wird, dem Vortrage einen wunderbaren Reiz, und reißt die Zuhörer zur Bewunderung hin. Man hat zuweilen geglaubt, die Deklamation bestehe allein in dieser Stimmhaltung. Daher sind auch nicht selten Künstler deshalb getadelt worden, weil sie zu viel deklamirten. Man hat damit nichts anders ausdrücken wollen, als daß sie diese Stimmhaltung zu oft, oder vielmehr am unrechten Orte anbrachten. Daß der Künstler, welcher dieß thut, höchst lächerlich und widerlich werden muß, davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man z. B. die im Anhange befindlichen Stellen, welche laut der dazu gehörenden Bemerkungen in der

1) beschriebenen Stimmhaltung vorgetragen werden müßen, in der 4) angegebenen vorträgt. Daß es aber eine höchst sonderbare Begriffsverwirrung ist, unter Deklamation nichts als diese Stimmhaltung zu verstehn, leuchtet von selbst ein. Im Anhange sind eine Menge Stellen, welche in dieser Stimmhaltung vorgetragen werden müßen z. B. III. und die in den Bemerkungen angegebenen Stellen von V.

Vorzüglich häufig ist diese Stimmhaltung in jungen Heldenrollen anzuwenden, da bei feurigen Jünglingen viele Gefühle sehr leicht bis zur Begeisterung steigen. So steigt z. B. beim Max Piccolomini die Bewunderung des Wallenstein, und die Liebe zur Thekla bis zur Begeisterung. In Männerrollen ist diese Stimmhaltung seltner, am seltensten aber in Greisenrollen anzuwenden. Sie kommt hauptsächlich dann in diesen Rollen vor, wenn die Erinnerung an Gefühle, welche den jetzigen Mann oder Greis in der Jugend begeisterten, einen hohen Grad von Lebhaftigkeit erreicht. 5) Man spricht im Zustande der größten Erschlaffung mit fast hauchender Stimme. Alle erschlaffende Zustände werden daher durch diese Stimmhaltung ausgedrückt und je höher der Grad ist, den dieselben erreichen, desto schwächer wird die

Stimme. Der Künstler muß aber auch die leisesten Töne so aussprechen, daß sie von den Zuhörern verstanden werden können. Daß dieß möglich ist, beweisen große Künstler durch die That. 6) Man wechselt im Zustande der Leidenschaft zwischen den angegebenen Stimmhaltungen ab. Man lese den 4ten Auftritt aus dem 4ten Aufzug der Schuld, wo Hugo zuweilen in der 1) angegebenen Stimmhaltung spricht, sich aber oft zu der 4) angegebenen aufschwingt, z. B. bei den Worten „dann das schöne Weib an den Busen drücken" u. s. w., oft aber zur größten Erschlaffung herabsinkt und in der 5) angegebenen Stimmhaltung spricht, z. B. die Worte: „Ja Du hast Recht, Oh, ich bin ein böser Mensch," und die Worte „Siehst Du nicht! Noch ist es nicht Mitternacht."

§. 4.

Im ersten Abschnitt §. 3. ist davon gesprochen worden, daß man, um bemerkbar zu machen, ob Worte mehr, oder weniger eng mit einander verbunden sind, also um den Vortrag für den Verstand des Zuhörers faßlich zu machen, zwischen den Worten bald längere, bald kürzere Zeit ruhet. Hier ist aber die Rede von der Ruhe welche zum Ausdrücken dient. Die aus-

drückende Ruhe (deklamatorische Pause) dient nicht blos dazu, den plötzlichen Uebergang aus einem Seelenzustande in einen entgegengesetzten zu vermeiden (man sehe 2. Abth. 1. Absch. §. 2) sondern auch dazu, die Erwartung zu spannen, sie muß daher z. B. in folgenden Versen des Gedichts „der Nebenbuhler von Kind" „Und der hochbeglückte Mann" (den der eifersüchtige Liebhaber für seinen Nebenbuhler angesehen hat) nach „war" angebracht werden, also „war — ihr Spinnerocken." Durch dieselbe wird auch der Ausdruck eines Gefühls verstärkt z. B. die Schuld 2ter Akt, 4te Scene „Wenn er käme — käm' in dieser" u. s. w. Sie fordert Aufmerksamkeit und Erinnerung auf, z. B. eben daselbst: „Weißt Du noch? In der Kapelle" — u. s. w. Sie sucht aber auch Empfindungen zu verbergen, und verräth sie eben dadurch, z. B. die Schuld 2ter Akt, erste Scene, wo Hugo das ehemalige Benehmen seiner Gattin mit ihrem jetzigen vergleicht — — „Froh entgegen Flog sie mir, trat ich ins Haus; Jetzt — ?"

§. 5.

Zum Ausdrücken und Malen dienen die Geberden nicht weniger, als die Töne der Stimme. Die schönste

Stellung, wodurch Ruhe ausgedrückt wird, und welche man an vielen Kunstwerken des Alterthums und an vielen Meisterstücken der neuen Kunst wahrnimmt, ist folgende. Die Last des Körpers wird von dem einen Beine getragen, während das andere minder thätig ist, die Aerme hangen herab, so daß die Hände mit der Seite längs des kleinen Fingers auf den Rändern der Schenkel ruhen. Bei dieser Stellung bekommt der Körper eine sanfte Beugung, wodurch das Gradlinichte vermieden wird. Bei der Stellung des Aufmerkenden richtet sich der Körper in die Höhe, der stützende Fuß trägt mehr und der zuvor ruhende stemmt. Der Mensch sucht bald Vereinigung mit einem Gegenstande oder einer Vorstellung, bald Trennung. Drückt er z. B. Liebe oder Freundschaft aus; so nähert er sich dem Gegenstande. Er schreitet z. B. näher zu ihm hin, oder beugt seinen Oberkörper hin, drückt ihm die Hand, umarmt ihn. Beim Ausdruck des Zorns nähert er sich dem Gegenstande auch, aber mit Geberden, welche die Absicht, den Gegenstand wegzuräumen, oder zu zerstören, andeuten. Furcht und Abscheu entfernt den Menschen von dem Gegenstande, welcher bei ihm Furcht oder Abscheu erregt. Nicht nur wirkliche Gegenstände, sondern auch bloße

Vorstellungen, wenn sie nämlich einen hohen Grad von Lebhaftigkeit erreicht haben, bringen diese Wirkung hervor. Man schaudert z. B. nicht blos beim Anblick, sondern auch bei der lebhaften Vorstellung einer Mordthat zurück. Der Künstler hat also schon dadurch, daß er sich, um richtig auszudrücken, bald dem Gegenstande nähern, bald sich von ihm entfernen muß, Gelegenheit, durch das Vor- und Zurückbeugen des Oberkörpers mannigfaltige malerische Stellungen hervorzubringen. Einige Seelenzustände drücken sich weder durch Vor- noch Zurückbeugen aus z. B. Würde und Selbstgefühl, auch richten diese das Haupt aufrecht, während andere z. B. der Unmuth, das Haupt senken. Bei der Wehmuth aber hangt das Haupt zur Seite, die Kniee beugen sich ein wenig, der Körper senkt sich zusammen, während sich die Aerme nach dem Boden hin ausstrecken. Demuth senkt das Haupt so tief, wie möglich, auf die Brust. Verzweiflung hingegen wirft den Kopf hintenüber. Auch Seitwärtsstellungen tragen zum Ausdruck bei. Bei hämischen und mehren lügenhaften Zuständen suchen sich die Menschen durch solche Stellungen der Beobachtung des Mitunterredners möglichst zu entziehen. Sehr viel trägt auch die Art zu gehen, oder der Gang zum

Ausdruck bei. Edle Menschen schreiten bei Gemüthsruhe eine Fußlänge vor. Stürmische Leidenschaften z. B. Zorn, schreiten länger. Kleiner schreiten alle Gemüthszustände, die uns in uns selbst führen, z. B. Wehmuth. Auch wird der Gang bei niederbeugenden Gemüthszuständen schleppend oder ziehend. Ziererei geht zu auswärts, Blödsinn zu einwärts. Auch zum Ausdruck der verschiedenen Alter, trägt der Gang bei. Das Kind läuft und springt mehr, als es geht, der Jüngling geht gern geschwind, der Mann weniger schnell, der Greis langsam und schwankend, seine Füße hebt er aus Schwäche wenig oder gar nicht, so daß sie über den Boden hinfahren; er geht gebeugt. Von größter Wichtigkeit hinsichtlich des Ausdrucks sind die Aerme und Hände. Gefaltete Hände drücken Bitte und Unterwürfigkeit aus; sie werden aber auch bei der Ausrufung, wenn mit derselben ein Vorwurf verknüpft ist, und beim Erstaunen über etwas Schauderhaftes gefaltet. Kummer, Angst, Verzweiflung ringen und winden Aerme und Hände. Das Händeklatschen dient zum Ausdruck der Freude und Schadenfreude. Beim Gelübde hebt sich der Arm. Der Unterarm und die Hand wird in die Höhe gehoben, so daß da, wo sich Oberarm und Unterarm trennt,

ein stumpfer Winkel entsteht und sich die Hand ohngefähr bis zur Höhe des Kopfes erhebt. Das Innere der Hand ist auf den Gelobenden zugekehrt, auf den auch die Finger zeigen, mit Ausnahme des Zeigefingers, welcher gen Himmel zeigt. Bei der Warnung hingegen wendet sich das Innere des Armes und der Hand gegen den, welchen man warnt. Der Zeigefinger deutet in die Höhe. Bei der Drohung ist die Haltung des Armes und der Hand ähnlich, nur mit dem Unterschiede, daß man demjenigen, welchen man bedroht, die Kanten-Seiten des Armes und der Hand zuwendet. Beim Erstaunen ist das Innere der Hände, wie bei der Warnung, nur ist der Zeigefinger nicht in die Höhe gerichtet, die Aerme werden gehoben oft bis über das Haupt. Bei der Bewunderung aber bekommen die Hände die entgegengesetzte Wendung. Die Frage hat Aehnlichkeit mit der gelobenden Geberde, der Arm ist aber nicht in die Höhe, sondern auf den zugestreckt, welchen man befragt. Von größter Wichtigkeit ist das Mienenspiel; denn fast alle Theile des Gesichts tragen bald mehr, bald weniger zum Ausdrücken und Malen bei. Das Meiste tragen die Augen dazu bei. Jede Wirksamkeit der Seele drückt sich in denselben aus. Da auch

der weitläuftigste schriftliche Unterricht hierüber nur dazu dienen kann, den Künstler zur Beobachtung des Augenspiels der Menschen in der Wirklichkeit und großen Künsten bei ihren Kunstleistungen zu veranlassen, indem dieses Spiel einzig und allein auf diese Art erlernt werden kann, so halte ich es für zureichend nur auf Folgendes aufmerksam zu machen. Die Augen heben sich z. B. bei der Andacht, sie senken sich bei der Schaam, sie werden groß bei der Verwunderung, starr bei dem höchsten Grade des Erstaunens, sie rollen sich bei der Wuth u. s. w. Stirne und Augenbraunen tragen auch zum Ausdruck bei, z. B. durch das Runzeln der Stirne und das Zusammenziehn der Augenbraunen u. s. w. Vieles trägt auch der Mund dazu bei. Erstaunen und Schreck z. B. öffnen ihn. Weniger tragen die übrigen Theile des Gesichts dazu bei.

§. 6.

Zum Malen und Ausdrücken trägt das Zeitmaaß auch sehr viel bei. Die tägliche Erfahrung lehrt uns, daß derselbe Mensch nicht immer in einem und demselben Zeitmaaße spricht, und sich geberdet, sondern daß seine Töne und Geberden bald schnell bald langsam aufeinander folgen; je nachdem es dasjenige, was

er ausdrückt oder malt, erfordert. Wenn der Mensch z. B. brausende Lustigkeit ausdrückt; so spricht er mit geschwindern Tönen und Geberden, als beim Ausdruck dumpfer Traurigkeit. Wenn er von der Langenweile, die er gehabt hat, eine anschauliche Vorstellung erzeugen will und also malend davon spricht, so wird er von dem langsamen Hinschleichen der Zeit in einem langsamen Zeitmaaße sprechen. Beispiele davon, daß bald durch schnelles bald durch langsames Zeitmaaß gemalt wird, sind im Anhange.

Der Künstler darf aber hinsichtlich des Zeitmaaßes nie vergessen, daß, so angenehm dem Ohr auch die Abwechselung desselben ist, doch das zwecklose, oder wohl gar zweckwidrige Verändern desselben, wodurch Malerei und Ausdruck unwahr wird, oft höchst lächerlich, jederzeit aber unangenehm ist, so wie auch das plötzliche Uebergehen aus einem ganz langsamen in ein sehr schnelles, was daher vermieden werden muß, wenn es nicht durchaus nothwendig ist, um das plötzliche Entstehen eines Seelenzustandes auszudrücken. Man muß also, mit sehr seltnen Ausnahmen, allmälig aus einem Zeitmaaße in ein anderes übergehen. Obgleich schon aus den 2. Abth. 1. Absch. §. 2.

aufgestellten Grundsätzen folgt, daß die jetzt erwähnten Fehler durchaus vermieden werden müßen; so hielt ich es doch für nothwendig, hier vor denselben ausdrücklich zu warnen, da sie so häufig begangen werden, ohngeachtet sie schon allein hinreichen, einen Vortrag unangenehm und lächerlich zu machen. Der Künstler darf aber auch nie vergeßen, daß das Gesammtzeitmaaß, welches zum Ausdruck der Grundstimmungen und Eigenthümlichkeiten sehr viel beiträgt, auf den Grad der Langsamkeit oder Geschwindigkeit des Zeitmaaßes, durch welches Vorstellungen gemalt oder wechselnde Zustände ausgedrückt werden, vielen Einfluß hat. Durch Beobachtung der Menschen kann man sich leicht überzeugen, daß das Zeitmaaß, in welchem sie sprechen und in welchem ihre Geberden auf einander folgen, nicht blos dazu beiträgt, Vorstellungen und wechselnde Seelenzustände darzustellen, sondern auch Grundstimmungen und Eigenthümlichkeiten auszudrücken. Wer sich in einer ernsten feierlichen und andächtigen Grundstimmung befindet, spricht langsamer mit langsamern Geberden, als derjenige, dessen Grundstimmung heiter ist. Folgendes wird das eben Gesagte deutlicher machen. Wenn man annimmt, daß das Gesammtzeitmaaß des erstern noch

einmal so langsam ist, als das des letztern; so würde erstere, wenn er wechselnde Seelenzustände ausdrückt, die ein noch einmal so schnelles Zeitmaaß erfordern, als die, welche durch das langsamste ausgedrückt werden, diese durch ein nicht schnelleres Zeitmaaß ausdrücken, als letztere, die durch das langsamste Zeitmaaß auszudrückenden Zustände darstellen würde. Man kann vier Hauptarten des Gesammtzeitmaaßes, wodurch Grundstimmungen ausgedrückt werden, annehmen. 1) Das langsamste. Dieses dient zum Ausdruck der Grundstimmung womit das Gebet vorzutragen ist. 2) Das langsame, welches ohngefähr um $\frac{1}{2}$ schneller ist, und der Grundstimmung, mit welcher ernste Erzählungen vorgetragen werden müßen, zukommt. 3) Das geschwinde, welches ohngefähr noch einmal so schnell, als das langsamste, ist, und z. B. beim Vortrage der heitern Erzählung anzuwenden ist. 4) Das geschwindeste, welches dem Geschnatter zukommt, und ohngefähr $1\frac{1}{2}$ schneller ist, als das langsamste. Man hat zuweilen angegeben, wie viel Sylben bei jedem dieser Gesammtzeitmaaße in einer Minute gesprochen werden. Allein solche Angaben sind darum höchst unbestimmt, weil zuweilen nur Zustände, welche ein schnelles, zuweilen nur solche, die

ein langsames Zeitmaaß erfordern, auszudrücken sind. Es können daher zuweilen in einer Minute eben so viel Sylben bei solchen Vorträgen, die man im langsamsten Gesammtzeitmaaße vorträgt, gesprochen werden, als bei solchen die im langsamen vorgetragen werden, wenn nämlich bei ersteren nur solche wechselnde Zustände, welche ein schnelles, bei letzteren aber nur solche, welche ein langsames Zeitmaaß erfordern, auszudrücken sind.

Das Gesammtzeitmaaß trägt aber auch, wie ich schon vorhin bemerkt habe, zum richtigen Ausdruck der Eigenthümlichkeiten bei. Der feurige Jüngling z. B. spricht schneller als der Mann, dieser schneller als der Greis. Es folgt hieraus, daß sich der Künstler, welcher einen Andern vorstellt, oder eines Andern Reden malend vorträgt, nicht nur eine angemeßne Stimmen- und Geberdeneigenthümlichkeit, sondern auch ein angemeßnes Gesammtzeitmaaß so aneignen muß, daß er bei allen Veränderungen des Zeitmaaßes, welche durch Ausdruck und Malerei entstehen, immer das richtige Verhältniß zu dem Gesammtzeitmaaße beobachtet. Nicht selten bemerkt man, daß Schauspieler, wenn sie Greise vorstellen, zwar bei der ruhigen Rede das richtige Gesammt-

zeitmaaß beobachten, beim Ausdruck solcher Zustände aber, welche ein schnelles erfordern, in ein zu schnelles fallen. Daß sich auch das Gesammtzeitmaaß in den in der Einleitung erwähnten Fällen, so lange Grundstimmung oder Eigenthümlichkeit unterdrückt wird, ändert, versteht sich von selbst.

Anhang.

I.

Bramarbas

von Langbein.

Es hatt' einst ein altdeutscher Ritter ein Weib
Wie wir die Engel uns denken;
Doch pflegte der Murrkopf zum Zeitvertreib
Die schöne Gertraud zu kränken.
Er stellte so rauh, daß sie Thränen vergoß
Ihr Taubenherz täglich auf Proben,
Und polterte, wie ein Gespenst, durch sein Schloß,
Um Achtung und Furcht zu ertoben.
Trotz seiner Gigantengestalt war er feig,
Und rühmte sich dennoch zu Zeiten,
Ihn lüste, dem hörnernen Siegfried gleich,
Mit Riesen und Drachen zu streiten.
Auch zog er nicht selten geharnischt aus,
Als hätt' er mit Feinden zu schaffen,

Doch kam er gesund von den Fehden nach Haus,
Nur immer mit schartigen Waffen.
Er ritt, es wußte kein Mensch, wohin
Stets ohne reisige Knechte,
Drum dachte Gertraud in ihrem Sinn:
Es sind wohl nur Spiegelgefechte!
Durch endlose Qual in den Harnisch gebracht,
Beschloß sie, den Held zu belauschen,
Und muthig mit ihm, nach bewährtem Verdacht
Die Rolle der Herrschaft zu tauschen.
„Herr Wolfram" begann sie einst spöttlich, „Ihr seid
Ein Waghals und spielt mit dem Leben,
Wie bleibt Ihr doch immer von Wunden befreit?
Es muß Euch ein Schutzgeist umschweben!"
„Ha, Schlange!" versetzt er: „Du sehnest Dich
Den Wittwenschleier zu tragen!
Nun, harre bis morgen, da werd ich mich
Mit sieben Raufbolden schlagen." —
Kaum wichen der Sonne die Sterne der Nacht
Da ritt er hinweg ohne Knappen,
Und Gertraud schwang sich in Rittertracht
Auf einen geduld'gen Rappen.

Geheim hatte sie, um nicht kenntlich zu sein,
Das Roß und die Rüstung entliehen,
Und spornstreichs flog sie zum Eichenhain,
Wohin man den Ritter sah ziehen.
Sie stutzte, da Schwertstreiche sonder Zahl
Die Luft in der Ferne durchpfiffen,
Und wahrlich! sie fand ihren theuern Gemahl
Im hitzigsten Kampfe begriffen.
Er schlug seinem eigenen Schilde, den er
An einen Baumstamm gebunden
Und manchem unschuldigen Strauche beiher
Mit seinem Sarraß viel Wunden.
Im Fluge war ihm, mit geschloßnem Visier,
Der weibliche Ritter zur Seite
Und donnert ihn an: „Warum liegst Du hier
Mit meinen Gebüschen im Streite?
Herr Wolfram erschrack, ihm entsank das Schwert,
Er konnte vor Zagheit kaum sprechen.
„O Schächer!" rief Gertraud „Du scheinst mir kaum werth,
Mit dir eine Lanze zu brechen!
Doch Gnade für Recht! Beliebt dir nicht,
Gleich einem Knaben, die Ruthe,

So hebe dich flugs auf dein Streitroß und ficht
Mit ritterwürdigem Muthe!"
Der stumme Goliath hatte nicht Lust
Zum angebotenen Tanze.
Der Hammer der Angst schlug ihm hoch in der Brust
Und zögernd griff er zur Lanze.
„Fein hurtig!" sprach Gertraud, und brummend nahm
Er endlich Platz auf dem Pferde;
Doch, als sie nun gegen ihn angesprengt kam,
Warf Schrecken ihn rücklings vom Pferde;
Er fiel vor der Siegerin auf die Knie,
Und bat, seines Lebens zu schonen.
„Das sei Euch geschenkt:" antwortete sie:
„Doch müßt Ihr zur Strafe mir frohnen.
Ihr habt, wie ich seh', ein Häschen erlegt,
Und leicht ist der Zweck zu errathen;
Man prahlt, wenn man ruhig am Ofen sich pflegt,
Gern gegen sein Weiblein mit Thaten.
Drum strebte der Schalk nach des Rammlers Blut,
Damit es Ritterblut scheine. —
Heh! hab' ichs getroffen? — Nun, schminket Euch gut,
Dann tragt mir das Thier aus dem Haine!

Habt Ihr, als Besiegter, den Frohndienst gethan,
So will ich Euch friedlich entlassen;
Doch rath' ich Euch, meinen Namen fortan
Tief ins Gedächtniß zu fassen.
Ich heiße Bramarbas. — Dies Wörtchen soll Euch,
Zur Sanftmuth und Wahrheit bekehren,
Kriecht, wenn Ihr es höret, zum Kreuze sogleich,
Sonst werd' ich Gehorsam Euch lehren!"
So herrschend begann sie, mit Hasenblut
Des Ritters Panzer zu netzen,
Und ihm, dem Schattenmann, fehlt es an Muth,
Sich ernstlich zur Wehre zu setzen.
Er trug, wie ein Knecht, durch den Forst ihr das Wild,
Und, als sie damit sich empfohlen,
Rückkehrt er, um seinen verwundeten Schild
Und Lanz und Klepper zu holen.
Erst Mittags wagt er nach Hause zu ziehn,
Und rühmte sich just, da gebraten
Sein Hase vor ihm auf der Tafel erschien
Der größten und glorreichsten Thaten.
„Jetzt sei mir" sprach Gertraud, „ein Wörtchen vergönnt!
Es ist eine Küchengeschichte:

Ein Ritter, der sich Bramarbas nennt,
Beschenkt' uns mit diesem Gerichte.
Er übergab es in eigner Person
Vor ungefähr drei bis vier Stunden,
Und kaum konnt ich danken, so war er auch schon,
Gleich einem Blitze, verschwunden." —
Herr Wolfram erblaßte, ward bratenscheu
Sprang auf, und mochte nicht speisen;
Die Furcht, daß Bramarbas ein Waldgespenst sei.
Durchbohrte sein Herz, wie ein Eisen.
Er prahlte, gezügelt durch diesen Wahn,
Nie mehr von Fehden und Siegen;
Und auch vor der Ritterin fing er nun an
Sich wie ein Ohrwurm zu schmiegen.
Vergaß er sich einst, und erhob das Haupt,
So durfte sie lächelnd nur fragen:
Hat Euch das der Ritter Bramarbas erlaubt?
Stracks war er zu Boden geschlagen.
Der Nahme Bramarbas ward nach der Zeit
Weltkundig durch diese Geschichte,
Und ist auf tausend Zungen noch heut
Ein Schimpf großsprechender Wichte.

Bemerkungen.

Dieses Gedicht soll vorzüglich dazu dienen, daß man die Hauptsinnworte und diejenigen, welche die Verstandesbetonung erhalten, auffinden lerne. Ich habe daher die Hauptsinnworte, welche (erste Abtheilung §. 4.) den Höheton erhalten, mit ×, die Worte aber, welche die Verstandesbetonung erhalten, mit —, diejenigen, welche Höheton und eine merkliche Verstandesbetonung bekommen, mit $\underline{\times}$ bezeichnet. Sätze, welche, weil sie für den Verstand vorzüglich wichtig sind, vor den übrigen Sätzen hervorgehoben werden müssen, zeichnen sich durch andern Druck aus. Wie diese hervorzuheben sind, wie die Verstandesbetonung zu gewähren ist und nach welchen Gesetzen die Stimme steigen und fallen soll, um dadurch die Hauptsinnworte herauszuheben, davon habe ich in der ersten Abth. §. 4. gesprochen. Ich füge nun noch einige Bemerkungen hinzu, die jedoch aus der in der Vorrede angegebenen Ursache nicht erschöpfend sind. Da dieß Gedicht zu den heitern Erzählungen gehört; so ist die Grundstimmung heiter und also das Gesammtzeitmaaß geschwind. Die Stimmhaltung ist die 2. Abth. 2. Abschn. §. 3. 1) angegebene. V. 3. findet Ausdruck statt, es ist nämlich Unwille auszudrücken, 4. Unwille mit Mitleid gemischt. 15. 16. Ausd.

Verwunderung. 25. Da die Seele des Vortragenden beim Vortrage sowohl dieser, als auch der übrigen in diesem Gedichte vorkommenden Reden der Ritterin und des Ritters von keiner vorherrschenden, die Seele ganz erfüllenden Vorstellung, Gefühle oder Begierde erfüllt ist, sondern bei ihm der Wunsch, bei seinen Zuhörern eine anschauliche Vorstellung von dem, was er vorträgt, zu erzeugen vorherrscht, so muß er die Reden der Ritterin in einem zarten, hohen und sanften, die des Ritters aber in einer harten, starken und tiefen Stimmeneigenthümlichkeit vortragen. Dasjenige aber, was sie in ihrer Verkleidung spricht, muß tief und hart gesprochen werden. 29. 30. Des Ritters Unwille wird gemalt, so wie im 31, 32sten die Prahlerei desselben. Im 39sten wird durch schnelles Zeitmaaß gemalt. Im 41sten und den folgenden Versen wird das Erstaunen der Ritterin, welchem sich 45 — 48 Spott beimischt, gemalt. Im 49sten wird durch schnelles Zeitmaaß gemalt. Im 53sten uud 54sten wird das Schrecken und die Furcht des Ritters, im 55sten und 56sten der höchste Grad von Verachtung, mit welcher die Ritterin diese Worte gesprochen hat, im 59sten der befehlende Ton derselben gemalt. 61 — 64. Der Wunsch, eine anschauliche Vorstellung von dem feigen Benehmen des Rit-

ters zu erzeugen und die durch die Vorstellung dieser Feigheit entstehende Verachtung ist bei dem Vortragenden ziemlich von gleicher Stärke. Da sich aber Furcht und Spott nicht zugleich darstellen läßt; so entsteht hier eine Darstellung, die halb Ausdruck halb Malerei ist. Im 65sten Verse wird der unwilligbefehlende Ton, mit welchem die Ritterin die Worte „fein hurtig" gesprochen hat, im 83sten und 84sten der warnende und drohende Ton, in welchem sie die daselbst angegebenen Worte gesprochen hat, gemalt. Im 91sten wird Spott ausgedrückt. Im 107 und 108ten wird die Verwunderung, mit welcher die Ritterin diese Worte gesprochen hat, gemalt. Im 114 — 16ten wird die Demuth des Ritters durch Schwäche der Stimme gemalt.

II.

Das Lied vom braven Manne
von Bürger.

1 Hochklingt das Lied vom braven Mann,
2 Wie Orgelton und Glockenklang.
3 Wer hohes Muths sich rühmen kann,
4 Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.

Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.
Der Thauwind kam vom Mittagsmeer,
Und schnob durch Welschland, trüb und feucht,
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wann der Wolf die Heerde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst,
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.
Am Hochgebirge schmolz der Schnee;
Der Sturz von tausend Wassern scholl,
Das Wiesenthal begrub ein See;
Des Landes Heerstrom wuchs und schwoll;
Hoch rollten die Wogen, entlang ihr Gleis,
Und rollten gewaltige Felsen Eis.
Auf Pfeilern und auf Bogen schwer,
Aus Quaderstein von unten auf,
Lag eine Brücke drüber her;
Und mitten stand ein Häuschen drauf.
Hier wohnte der Zöllner mit Weib und Kind.
O Zöllner! o Zöllner! Entfleuch geschwind!
Es dröhnt' und dröhnte dumpf heran,
Laut heulten Sturm und Wog' ums Haus.
Der Zöllner sprang zum Dache hinan,
Und blickt' in den Tumult hinaus.
Barmherziger Himmel! Erbarme Dich!
Verloren! Verloren! Wer rettet mich?
Die Schollen rollten, Schuß auf Schuß,

Von beiden Ufern, hier und dort,
Von beiden Ufern riß der Fluß
Die Pfeiler sammt den Bogen fort.
Der bebende Zöllner, mit Weib und Kind,
Er heulte noch lauter, als Strom und Wind.
Die Schollen rollten, Stoß auf Stoß,
An beiden Enden, hier und dort,
Zerborsten und zertrümmert, schoß
Ein Pfeiler nach dem andern fort.
Bald nahte der Mitte der Umsturz sich. —
Barmherziger Himmel! Erbarme dich!
Hoch auf dem fernen Ufer stand
Ein Schwarm von Gaffern, groß und klein;
Und jeder schrie uud rang die Hand,
Doch mochte Niemand Retter sein.
Der bebende Zöllner mit Weib und Kind,
Durchheulte nach Rettung den Strom und Wind.
Wann klingst du Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang?
Wohlan! So nenn' ihn, nenn' ihn dann!
Wann nennst du ihn mein schönster Sang?
Bald nahet der Mitte der Umsturz sich.
O braver Mann! braver Mann! zeige dich!
Rasch gallopirt' ein Graf hervor,
Auf hohem Roß ein edler Graf.
Was hielt des Grafen Hand empor?
Ein Beutel war es, voll und straff. —

„Zwei hundert Pistolen sind zugesagt
Dem, welcher die Rettung der Armen wagt.“
Wer ist der Brave? Ist's der Graf?
Sag' an, mein braver Sang, sag' an? —
Der Graf, beim höchsten Gott! war brav!
Doch weiß ich einen bravern Mann.
O braver Mann! braver Mann! Zeige dich!
Schon naht das Verderben sich fürchterlich. —
Und immer höher schwoll die Fluth;
Und immer lauter schnob der Wind;
Und immer tiefer sank der Muth. —
O Retter! Retter komm geschwind! —
Stets Pfeiler bei Pfeiler zerborst und brach.
Laut krachten und stürzten die Bogen nach.
„Halloh! Halloh! Frisch auf gewagt!“
Hoch hielt der Graf den Preis empor.
Ein Jeder hörts, doch Jeder zagt,
Aus Tausenden tritt Keiner vor.
Vergebens durchheulte mit Weib und Kind
Der Zöllner nach Rettung den Sturm und Wind. —
Sieh, schlecht und recht, ein Bauersmann
Am Wanderstabe schritt daher,
Mit grobem Kittel angethan,
An Wuchs und Antlitz hoch und hehr.
Er hörte den Grafen; vernahm sein Wort;
Und schaute das nahe Verderben dort.
Und kühn in Gottes Namen sprang

Er in den nächsten Fischerkahn;
Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang,
Kam der Erretter glücklich an.
Doch wehe! der Nachen war allzuklein,
Um Retter von allen zugleich zu sein.
Und dreimal zwang er seinen Kahn,
Trotz Wirbel, Sturm, und Wogendrang;
Und dreimal kam er glücklich an,
Bis ihm die Rettung ganz gelang.
Kaum kamen die Letzten im sichern Port,
So rollte das letzte Getrümmer fort. —
Wer ist, wer ist der brave Mann?
Sag' an, sag' an, mein braver Sang!
Der Bauer wagt ein Leben dran;
Doch that er's wohl um Goldesklang?
Denn spendete nimmer der Graf sein Gut,
So wagte der Bauer vielleicht kein Blut. —
„Hier, rief der Graf, mein wackrer Freund!
Hier ist der Preis! Komm her! Nimm hin!"
Sag' an, war das nicht brav gemeint? —
Bei Gott! der Graf trug hohen Sinn. —
Doch höher und himmlischer, wahrlich! schlug
Das Herz, das der Bauer im Kittel trug.
„Mein Leben ist für Gold nicht feil.
Arm bin ich zwar, doch eß' ich satt.
Dem Zöllner werd' eu'r Gold zu Theil,
Der Hab' und Gut verloren hat!"

So rief er mit herzlichem Biderton,
Und wandte den Rücken und ging davon. —
Hoch klingst du, Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang!
Wer solches Muths sich rühmen kann,
Den lohnt kein Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Unsterblich zu preisen den braven Mann.

Die Grundstimmung welche beim Vortrage dieses Gedichts überall durchschimmern muß, ist ernst und feierlich. Daher ist das Gesammtzeitmaaß langsam. Dieß Gedicht soll vorzüglich dazu dienen, die von mir in der 2ten Abtheilung im ersten Abschnitt über Malerei und Ausdruck aufgestellten Grundsätze durch Beispiele zu erläutern. Im 6sten Verse wird Bewunderung ausgedrückt. — Derjenige, welcher dieß Gedicht vorträgt, befindet sich in der Lage des Erzählers einer von ihm selbst wahrgenommenen Begebenheit. Denn nur dann, wenn er dem Zuhörer als ein Augenzeuge dessen, was er erzählt, erscheint, kann seine Erzählung eine große Wirkung hervorbringen. Während er also vom Sturz der Wasser und von dem Rollen der Wogen spricht, malt er dieß nicht nur durch einen tiefen und starken Ton der Stimme, um bei den Zuhörern eine recht anschauliche Vorstellung davon zu erzeugen, son-

dern er drückt auch zugleich Entsetzen aus, weil er durch die lebhafte Vorstellung dieses Ereignißes, welches er nicht ohne Entsetzen hat wahrnehmen können, in einen dem Seelenzustande, mit welchem er es wahrgenommen hat, ähnlichen versetzt wird. Es findet also beim Vortrage aller Stellen, in welchen diese schreckliche Naturbegebenheit beschrieben wird, Malerei nnd Ausdruck zugleich statt. Im 24sten wird Angst, Schmerz und Warnung ausgedrückt. Im 29sten wird der höchste Grad der Angst und des Schmerzes, wie auch der bittende Ton womit der Zöllner diese Worte gesprochen hat, beim Vortrage derselben gemalt. Im 30sten der höchste Grad der Verzweiflung. Im 53 und 54sten wird der höchste Grad der Angst ausgedrückt, der sich im 54sten Sehnsucht beimischt. 59. 60. Diese Verse werden vor den übrigen durch Stärke der Stimme hervorgehoben, und zwar sowohl, um sie, als für den Verstand vorzüglich wichtig, demselben nahe zu legen, als auch, um zu malen, da der Graf diese Worte sehr laut gesprochen haben muß. 63 Ausdruck, Bewunderung. 64 Ausdruck, ein noch höherer Grad der Bewunderung. 65. 66 Ausdruck, der höchste Grad von Angst, welchem sich, im 65sten Sehnsucht beimischt. 70 Eben so. Im 72sten wird der höchste Grad der Angst aus-

gedrückt, zugleich aber auch das Krachen und Stürzen der Bogen gemalt. 79 — 88 Ausdruck, immer steigende Freude, welcher sich oft Bewunderung beimischt. 89 Ausdruck, Angst, Schmerz, Niedergeschlagenheit. 91 — 94 steigende Freude, welche 94 den höchsten Grad erreicht. 103 — 104. Die Dankbarkeit, und Freude, welche der Graf beim Sprechen dieser Worte ausgedrückt hat, wird gemalt. 106 Ausdruck, ein hoher Grad der Bewunderung, 107 — 108 der höchste Grad derselben. 113 — 120 Ausdruck, Bewunderung.

III.

Wallenstein erster Theil, vierter Auftritt.

Max Piccolomini.

1 O schöner Tag! wenn endlich der Soldat
2 In's Leben heimkehrt, in die Menschlichkeit,
3 Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten,
4 Und heimwärts schlägt der sanfte Friedens-Marsch.
5 Wenn alle Hüte sich und Helme schmücken
6 Mit grünen Mai'n, dem letzten Raub der Felder!
7 Der Städte Thore gehen auf, von selbst,
8 Nicht die Petarde braucht sie mehr zu sprengen.

Von Menschen sind die Wälle rings erfüllt,
Von friedlichen, die in die Lüfte grüßen.
Hell klingt von allen Thürmen das Geläut,
Des blutgen Tages frohe Vesper schlagend.
Aus Dörfern und aus Städten wimmelnd strömt
Ein jauchzend Volk mit liebend emsiger
Zudringlichkeit des Heeres Fortzug hindernd. —
Da schüttelt, froh des noch erlebten Tags,
Dem heimgekehrten Sohn der Greis die Hände.
Ein Fremdling tritt er in sein Eigenthum,
Das längst verlaßne, ein, mit breiten Aesten
Deckt ihn der Baum bei seiner Wiederkehr
Der sich zur Gerte bog, als er gegangen,
Und schamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einst an der Amme Brust verließ.
O! glücklich, wem dann auch sich eine Thür,
Sich zarte Arme sanft umschlingend öffnen.

In den Bemerkungen zu dieser Stelle habe ich alle Veränderungen der Töne und Geberden, welche der richtige Vortrag dieser Verse erfordert, angegeben, so weit dieß nämlich ohne mündlichen Unterricht und ohne zu weitläufig und ermüdend zu wer-

den, möglich ist. Es ist schon in der Einleitung gesagt, daß die durch die lebhafte Vorstellung des Friedens erregte bis zur Begeisterung gestiegene Freude die in dem 4ten Auftritt bei Max herrschende Grundstimmung während des Vortrags dieser Stelle unterdrückt. Da die Freude bis zur Begeisterung gestiegen ist; so ist diese ganze Stelle in der 2. Abth. 2. Abschn. §. 3. 4 angegebenen dem Gesange ähnlichen Stimmhaltung vorzutragen. Diese Stelle muß aber auch mit größter Zartheit vorgetragen werden. Denn Maxes Sehnsucht nach dem Frieden und seine Freude über denselben ist einzig und allein seit seiner Liebe zur Thekla entstanden, und hat ihren Grund in der Hoffnung, nach Beendigung des Krieges mit ihr vereinigt zu werden. Es ist also Freude und Zartheit in dieser ganzen Stelle auszudrücken; zuweilen herrscht erstere, zuweilen letztere vor. Nach dem 2. Abth. 1. Absch. §. 2. aufgestellten Grundsatz steigt der Ausdruck des freudigen Entzückens erst nach und nach bis zum höchsten Grad. Das Wort „endlich" bekommt eine starke Verstandesbetonung, zugleich aber auch eine starke Gefühlsbetonung, und zwar den der nach einer langen Zeit befriedigten Sehnsucht. Die Worte Leben und Menschlichkeit bekommen Höheton

und Verstandesbetonung. Der Oberkörper neigt sich vorwärts, die Aerme werden dem schönen Tage gleichsam entgegengestreckt. Im dritten Verse herrscht Freude vor, im vierten Sanftheit, das Wort „heimwärts" bekommt nicht nur Höheton und Verstandesbetonung, sondern auch die Gefühlsbetonung der zarten Sehnsucht, der Körper neigt sich nach der Gegend hin, welche man als die Heimath bezeichnet, eine oder beide Aerme strecken sich auch nach derselben hin. Im 5ten, 6ten, 7ten und achten Vers herrscht die Freude vor. Die Hauptveränderungen der Bewegungen der Aerme und Hände sind, daß dieselben bei den ersten drei Versen aufnehmend, wie beim Ja, geöffnet werden, während sie beim 8ten Verse die Verneinung auf die 1. Abth. §. 4. angegebene Art ausdrücken. Im 9ten und 10ten Verse, vorzüglich bei den Worten, „von friedlichen" mischt sich der Freude mehr Sanftheit bei, als zuvor. Die Bewegungen der Aerme sind daher auch sanfter, als zuvor, bei den Worten „die — grüßen" wird die Geberde malend. Sie ahmt nämlich das Grüßen in die Luft nach, durch das Ausstrecken des einen Arms in die Höhe. Im 11ten Verse mischt sich der Freude Feierlichkeit bei, daher das Zeitmaaß langsamer

wird. Im 12ten bekommen die Worte „des blut'gen Tages" die Gefühlsbetonung des Abscheus. Hierdurch entsteht die Hauptveränderung in dem beim Vortrage dieser zwei Verse statt findenden Geberdenspiele. Denn die eine Handschaale wendet sich bei diesen Worten das Innre abwehrend nach außen. Die Verse 13 — 15 sind mit dem höchsten Grad der bis zum Jubel gestiegenen Freude vorzutragen. Sanftheit mischt sich zwar auch bei, doch in einem weit geringeren Grade, als beim Vortrage der übrigen Verse. Es wird in denselben der durch die lebhafte Vorstellung des Jubels des herbeiströmenden Volks bei Max erregte gleiche Seelenzustand ausgedrückt. Dieser Ausdruck ist aber zugleich malend, weil die Töne und Geberden, wodurch ausgedrückt wird, den Tönen und Geberden des jauchzenden Volks ähnlich sind. Das Zeitmaaß ist daher schnell, die Töne laut und hoch. Der höchste Grad des Jubels wird bei den Worten „ein jauchzend Volk" ausgedrückt. 16 — 17. Der zugleich malende Ausdruck der Freude wird gemäßigter und sanfter. Das Zeitmaaß ist daher langsamer, die Töne weniger laut und sanfter. Die passendsten Geberden sind folgende. Der rechte Arm malt die Geberde des seinem Sohne

die Hand reichenden Greises. Während des eingeschobenen Satzes „froh des noch erlebten Tages" aber drücken beide Hände Freude aus. 18 — 21. Der zugleich malende Ausdruck ist freudiges Erstaunen. Die Hände drücken in den ersten Versen auf die 2. Abth. 2. Abschn. §. 4. angegebene Art Erstaunen aus, bei den Worten „mit breiten Aesten" werden dieselben ausmessend ausgebreitet, im 21sten zeigt die eine Hand die Niedrigkeit der Gerte, von der Erde aus messend, an. Hinsichtlich der Töne wird die Größe des Baums durch Stärke, und die Niedrigkeit der Gerte durch Schwäche gemalt, nach den 2. Abth. 2. Absch. §. 3. 2) aufgestellten Grundsätzen. Die vier letzten Verse werden mit der größten Zartheit vorgetragen. Das Zeitmaaß ist daher gemäßigt, die Töne und Geberden äußerst sanft und lieblich. Im 22sten wird freudiges Erstaunen malend ausgedrückt. Im 23sten Verse sind die Töne schwächer als im 22sten, um dadurch zu malen, so wie dieß im 21sten Vers der Fall war. Die letzten beiden Verse werden mit dem höchsten Grade der Sehnsucht und des zärtlichen Entzückens vorgetragen.

IV.

Auch ein Lied an den lieben Mond von Bürger.

Ei! schönen guten Abend dort am Himmel!
Man freuet sich, Ihn noch fein wohl zu sehn.
Willkommen mir, vor allem Sterngewimmel!
Vor allem Sterngewimmel lieb und schön! —
Was lächelst du so bittlich her, mein Theurer?
Willst du vielleicht so was von Sing und Sang?
Ganz recht! Wofür auch wär' ich sonst der Leirer,
Deß Saitenspiel bisher — so so! — noch klang?
Es wäre ja nicht halb mir zu verzeihen,
Das muß ich selbst treuherzig eingestehn;
Da alle Dichter dir ein Scherflein weihen,
Wollt ich allein dich stumm vorüber gehn.
Auch bist du's werth, mein sanfter, holder, lieber,
Ich weiß nicht recht, wie ich dich nennen soll?
Mann oder Weib? — Schon lange war ich über
Und über deines warmen Lobes voll.
So wißens dann die Jungen und die Alten
Was immerdar auch meine Wenigkeit
Vom schönen lieben Monde hat gehalten,
Und halten wird in alle Ewigkeit!
Die Sonn' ist zwar die Königin der Erden,

Daß sei hiermit höchst feierlich erklärt!
Ich wäre ja von ihr beglänzt zu werden,
Verneint ich dieß, nicht eine Stunde werth.
Wer aber kann, wenn sie im Strahlenwagen
Einher an blauer Himmelsstraße zieht,
Die Glorie in seinem Aug' ertragen,
Die ihre königliche Stirn umglüht?
Du, lieber Mond, bist schwächer zwar und kleiner,
Ein Kleid, nur recht und schlecht, bekleidet dich;
Allein du bist so mehr, wie Unser einer,
Und dieses ist gerade recht für mich.
Ich würde mich für wahr nicht unterstehen,
Mit ihrer hocherhabnen Majestät
So brüderlich und traulich umzugehen,
Wie man noch wohl mit dir sich untersteht.
Die Sonne mag uns tausend Seegen schenken,
Das wissen wir und dankens herzlich ihr,
Doch weiß sie auch es wieder einzutränken,
Und sengt und brennt oft desto baß dafür.
Du aber, aller Kreaturen Freude,
Den jeder Mund so treu und froh begrüßt,
Bist immer gut, thust nimmer was zu Leide,
Kein Biedermann hat je durch dich gebüßt.
Wär' ohne sie die Welt nur hell und heiter,
Und frör' es nur nicht lauter Eis und Stein,

Und Wein und Korn und Obst gediehe weiter,
Wer weiß? so ließ' ich Sonne Sonne sein.
Dich ließ' ich mir in Ewigkeit nicht nehmen,
Wofern mein armes Nein was gelten kann.
Ich würde bis zum Kranken mich zergrämen,
Verlör' ich Dich, du trauter Nachtkumpan!
Wen hätt' ich sonst, wann um die Zeit der Rosen
Zur Mitternacht mein Gang ums Dörfchen irrt,
Mit dem ich so viel Liebes könnte kosen,
Als hin und her mit dir gekoset wird?
Wen hätt' ich sonst, wann überlange Nächte
Entschlummern mich, du weißt wohl was, nicht läßt,
Dem ich es so vertrauen könnt' und möchte,
Was für ein Weh mein krankes Herz zerpreßt!

Die Grundstimmung, welche beim Vortrage dieses Gedichts bald mehr, bald weniger, am wenigsten am Schluße, durchschimmern muß, ist heiter und launig. Das Gesammtzeitmaaß ist daher geschwind. Der größte Theil dieses Gedichts ist in der 2. Abth. 2. Absch. §. 3. 1) angegebenen Stimmhaltung vorzutragen. Die Stellen aber, in welchen die Pracht der Sonne geschildert wird, werden mit verstärkter, diejenigen, in welchen von der Bescheidenheit des Mondes gesprochen wird, mit geschwächter Stimme vorgetragen. Denn

auf diese Art malt die Stimme, wie ich 2. Abth. 2. Absch. §. 3. gesagt habe, Pracht und Bescheidenheit. Das allmälige Uebergehen von der Schwäche zur Stärke und umgekehrt muß aber wohl beobachtet werden. Die letzten Verse vom 53sten an werden in der 2. Abth. 2. Absch. §. 3. z) angegebenen Stimmhaltung vorgetragen. Es sind in diesem Gedichte mehrere Beispiele von Gefühlsbetonungen. Das Wort „lieb" im 4ten Verse bekommt die der Zuneigung, wie auch die Worte im 13ten Verse „sanfter, holder, lieber," das Wort „schön," die der zärtlichen Bewunderung. Im 33sten 34sten und 35sten Verse wird Ehrerbietung und Demuth ausgedrückt, wobei aber, wie schon aus dem vorhin Gesagten folgt, die heitere launige Grundstimmung durchschimmern muß, im 34sten aber muß zugleich auch die Erhabenheit der Sonne gemalt werden, weil der Wunsch, von dieser eine anschauliche Vorstellung zu erzeugen, nicht schwächer, als die Ehrfurcht, sein kann, da diese durch jene veranlaßt wird. Der Ehrerbietige und Demüthige macht sich so wenig, als möglich bemerkbar. Er spricht daher mit schwacher Stimme und verkleinert seinen Körper dadurch, daß er sich mehr oder weniger zur Erde beugt. Da die Hoheit die Aufmerksamkeit auf

sich zieht; so wird sie auch durch Töne und Geberden, welche ihr darin ähnlich sind, daß sie auch Aufmerksamkeit erregen, gemalt. Die Töne sind daher stark, und der Körper vergrößert sich durch Erhebung des Hauptes. Es entsteht also beim Vortrage des 34sten Verses eine Art der Darstellung, welche halb Malerei halb Ausdruck ist. Die Töne können daher nicht so laut, der Körper nicht so erhoben, wie beim Malen der Erhabenheit, sie können aber auch nicht so schwach, der Körper kann nicht so tief gebeugt sein, wie beim Ausdruck der Ehrerbietung und Demuth.

V.

Die Liebe

von Körner.

1 Das Kind erwacht an zarten Mutterbrüsten;
2 Die Liebe, die im treuen Arm es hält,
3 Sie führt es lächelnd in die neue Welt,
4 Eh sich zum schweren Kampf die Stunden rüsten,
5 Noch fühlt es nur ein fröhliches Gelüsten,
6 Und was sich freundlich ihm entgegen stellt,
7 Dem Reich der Liebe wird es beigesellt.
8 Tief muß sie in dem zarten Herzen nisten.
9 Der Knabe schwärmt mit heißerem Gefühle,

Durch Berg und Thäler treibt ihn sein Gemüthe
Der neue Morgen bringt ihm neue Lust.
Und jeder Schmetterling ist sein Gespiele,
Und seine Schwester jede Frühlingsblüthe.
Der Liebe stille Kraft keimt in der Brust.

2

Kaum ist er jetzt dem Knabensinn entronnen,
So will er schon die stolze Bahn ersteigen,
Mit kühner Faust das höchste Ziel erreichen;
Es schweift der Blick nach unentdeckten Sonnen,
Doch Liebe tritt mit allen ihren Wonnen
In seine Bahn, die wilden Stürme schweigen,
Der stolze Sinn muß sich der Anmuth beugen,
In Sehnsucht ist die kühne Kraft zerronnen.
Zur hellen Flamme wird der stille Funken.
Nur eins kann ihn verderben und beglücken,
Und eins nur lichtet seiner Seele Nacht.
Sein Streben ist in ihrem Blick versunken,
Und in des Herzens seligstem Entzücken
Entfaltet sich der Liebe heil'ge Pracht.

3

Doch schwer zum Kampfe rüstet sich die Zeit,
Und feindlich kommt die Stunde angezogen.
Da fühlt der Mann, daß ihn ein Wahn betrogen,
Und daß der Wille nicht der That gebeut.

Und wie des Meeres Brandung tobt der Streit!
Umsonst bekämpft er die empörten Wogen. —
Da kommt ihm Liebe hülfreich zugeflogen,
Reicht ihm die Götterhand; — er ist befreit!
Von ihr, in heil'ger Weihe eingesegnet,
Steht er, der einzig glückliche der Welt,
Und glänzend muß die Nacht im Innern tagen.
Von allem, was ihm freundlich hier begegnet,
Von allem, was der Gott ihm zugesellt,
Hat Liebe ihm die schönste Frucht getragen.

4

Geläutert ist der Seele kühnes Streben,
Es kann die Zeit die innern Kämpfe schlichten,
Das Herz kann seine Sehnsucht nicht vernichten,
Die Liebe bannt ihn hoffend noch ans Leben,
Und gern vertraut er ihr mit leisem Beben,
Denn seines Grabes Dunkel wird sie lichten,
Und offenbart in göttlichen Gesichten,
Muß ihn des nahen Morgens Licht umschweben.
Dann steht sie freundlich ihm zu seiner Rechten,
Und segnet seine That mit heil'gen Worten,
Daß nichts den schönen Blick der Hoffnung trübe.
Da schwingt der Geist sich auf aus Erdennächten,
Der Seraph öffnet ihm die Himmelspforten,
Und ruft ihm jauchzend zu: Gott ist die Liebe.

Beim Vortrage [illegible]
sender Ausdruk [illegible]
den von keinem [illegible]
drücke, welche [illegible]
empfänglich ist; [illegible]
der Schilderung [illegible]
werden also zarte [illegible]
drückt, durch [illegible]
Zarte des [illegible]
also zugleich [illegible]
Schilderung [illegible]
gen [illegible]
[illegible]
lieblichen [illegible]
2. Abschn. §. [illegible]
langsamen [illegible]
muß [illegible]
und [illegible]
starken Druck [illegible]
Vers ist mit [illegible]
druck der [illegible]
[illegible]
stärker. [illegible]
und [illegible]

vorzutragen. 16 — 28. Die lebhafte Vorstellung des feurigen Jünglingsalters, in welchem sich die Gefühle so leicht zur Begeisterung aufschwingen, versetzt den Vortragenden in eine ähnliche Stimmung. Er trägt daher diese Verse in der 2. Abth. 2 Abschn. §. 3. 4) angegebenen Stimmhaltung vor, (mit Ausnahme des 21 — 22sten, welche die 3) angegebene Stimmhaltung erfordern), wodurch er zugleich das Eigenthümliche des Jünglings malt. Der 15 — 18 Vers wird mit Kraft und Feuer, die übrigen werden zart und lieblich, aber auch mit Begeisterung vorgetragen. 29 — 34 ernst und langsam. Im 31 und 32sten wird der Verdruß, Unwillen und Schmerz des sich betrogen fühlenden Mannes, im 33 und 34sten das Toben seiner Leidenschaften gemalt. Der 35 — 42ste wird in der 4) angegebenen Stimmhaltung gesprochen. Der 43 und 44ste ist mit Ruhe, die folgenden bis zum 48sten sind mit Zartheit in der 3) angegebenen Stimmhaltung vorzutragen. Die folgenden Verse bis zum Schluß werden in der 4) angegebenen Stimmhaltung mit immer steigender Begeisterung gesprochen.

Berlin, gedruckt bei L. L. Krause, Königsstraße Nr. 7.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Anton, ...

Die Kunst des äußern Vortrags

Berlin 1823

L.eleg.g. 7 q
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10572890-1